Colecţia PLURAL

Ediție îngrijită de Adriana Babeți
Lector: Mariana Codruț

De același autor:

Spiritul și litera, Editura Cartea Românească, București, 1970; *Bunul simț ca paradox,* Editura Cartea Românească, București, 1972; *Simțul practic*, Editura Cartea Românească, București, 1974; *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,* Editura Cartea Românească, București, 1978; ediția a II-a Vitruviu, 1995; *Ipoteze de lucru,* Editura Cartea Românească, București 1980, ediția a II-a, Editura Eminescu, București, 1996; *Alchimia existenței*, Editura Cartea Românească, București, 1983; *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des Golans*, Editura Balland, Paris, 1990; trad. rom. *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*, Editura Humanitas, București, 1993; *Sfidarea memoriei. Convorbiri cu Stelian Tănase*, Du Style, București, 1995, 1996.

Editura POLIROM, B-dul Copou nr. 3
P.O. BOX 266, 6600, Iași, ROMÂNIA
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale:
PALEOLOGU, ALEXANDRU
Despre lucrurile cu adevărat importante /
Alexandru Paleologu (Ediția a II-a)
Iași, Polirom, 1998
252 p.; 19 cm – (Plural, Eseu)

ISBN: 976-683-179-5

CIP: 859.0.09
82.09

Printed in ROMANIA

Alexandru Paleologu

DESPRE LUCRURILE CU ADEVĂRAT IMPORTANTE

Ediţia a II-a
revăzută şi adăugită

POLIROM
1998

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Despre lucrurile cu adevărat importante reprezintă o selecție dintr-o suită de texte (studii, articole, eseuri) semnate de Alexandru Paleologu și publicate, de-a lungul vremii, în reviste românești sau volume din străinătate. Revăzute de către autorul lor, ele au fost ordonate de editor în cinci secțiuni, pe criterii tematice și de stil. (Adriana Babeți)

În loc de preambul

DE CE SCRIU ? ÎN CE CRED ?[1]

De ce scriu ? M-am întrebat și eu de multe ori. Pot să citez această frază a lui Eugen Ionescu : *Pourquoi j'écris ? Je suis encore à me le demander*. Da. Afară de faptul că nu pot altfel, ce să răspund ? Deși nu e chiar adevărat. Am stat ani de zile fără să scriu nimic. În fiecare an trec săptămâni și uneori luni fără să scriu. Asta nu înseamnă că nu lucrez, că nu elaborez. Sunt unii care scriu cu program, un anumit număr de ore (fixe) și un număr de pagini pe zi, mai mic sau mai mare, indiferent de calitatea textului și indiferent dacă acesta va fi păstrat ori nu ; *génie ou non*, vorba lui Stendhal. Eu cred că aceștia sunt grafomani. Grafomania nu exclude geniul, numai veleitarismul îl exclude. Baudelaire sau altcineva, nu mai știu, a zis : *qui ne TRAVAILLE pas tous les jours, ne travaille jamais*, nu *qui n'ECRIT pas tous les jours* (subl. m.). Sadoveanu, care se știe cât a scris, îi mărturisea în 1945 lui Ion Biberi într-un interviu că nu scrie, propriu-zis, decât cam trei luni pe an.

E cam indecent să vorbesc acum de mine, după numele pe care le-am pomenit, dar întrebarea mă obligă. Eu mă apuc de scris în momentul în care ceea ce s-a acumulat îndelung mă somează implacabil la exprimare. Nu pot să scriu nimic fără o lungă gestație, în bună măsură subconștientă. Foarte des, chiar cel mai adesea, în timp ce sunt ocupat cu altceva, sau cu nimic (*ocupat* cu nimic), sau în conversație, îmi vin fulgurant în minte formulări lapidare, de gânduri ce-mi par vrednice de reținut, dar, contând pe memorie, nu le notez (de obicei nici n-ar fi posibil pe moment) și le uit. Nu le regret. Îmi pare prezumțioasă avariția de a nu pierde nimic din propriile gânduri, de a le tezauriza. Normal e să pierzi

1. Răspuns la un chestionar.

cam optzeci la sută. Viața spiritului e făcută în mare proporție din asemenea pierderi, iar „realizările” doar din resturi. De cele mai multe ori o pagină poate însemna reziduul, „restul” unor ani întregi de reverie, de reflecție, de acumulări. În momentul în care lucrurile ajung insuportabile și impun actul material de a le pune pe hârtie, sau când o întâmplare accidentală, de obicei una minoră în aparență, dar decisivă în acest proces complicat, declanșează actul acesta, abia atunci se produce adevărata transmutație, sau, cu un termen impropriu dar acreditat, „creația”. Gândurile nu contează decât în expresia lor, adică devenite text. Transmutația aceasta e cadoul pe care ți-l face Nu-știu-cine, dar abia atunci începe o muncă, pentru mine de obicei teribilă, când nu mai știu nici de masă, nici de somn, dorm pe apucate câte o oră-două pe canapea în camera de lucru, mănânc pe apucate, fie că scrisul merge neîmpiedicat, fie că, cel mai adesea, trebuie să reiau aceeași pagină de nu știu câte ori. Câteodată mă apucă disperarea, e ceva infernal. Dar până la urmă are loc o exaltare, o exultație comparabilă cu triumfurile erotice, răsplătind cu dobândă uzurară toate chinurile, exasperările și pierderile de încredere. „Cine m-a pus, cine m-a blestemat să scriu? Ce rost are?” – toate aceste vituperări sunt uitate atunci, sau rămân în amintire ca niște văicăreli derizorii, ca niște mofturi de cochetă bătrână.

Eventualul succes al produsului scris mă bucură, firește, căci e omenesc lucrul acesta, dar e mult mai prejos de voluptatea faptului ca atare și de sentimentul, poate iluzoriu, al reușitei artizanale. Nu pot să știu cu siguranță dacă ceea ce scriu merită să rămână (ca să fiu sincer, cred că da) și nici dacă, eventual meritând, are vreo șansă în direcția aceasta.

Există și vanitatea de autor. Am spus cu alt prilej de ce în cazul meu, din rațiuni profund intime, această vanitate e redusă la minimul posibil. Dar există, n-am încotro, și nici nu mi-e prea rușine s-o recunosc.

Dar văd că am spus *cum* scriu, nu *de ce*. La asta nu știu să răspund. Unii poate că scriu cu un anumit scop, de pildă reformarea moravurilor, a societății, educarea poporului ș.a.m.d. Dintre aceștia, unii sunt într-adevăr scriitori, în pofida acestui țel. La alții, mulți chiar dintre

cei mari, Balzac de pildă, un mobil important al scrisului sunt banii, gloria, dar sunt totuși un mobil secundar. Esențiala finalitate a literaturii, a artei în genere, în care intră vrând-nevrând și critica, și eseul, și filozofia, chiar și marea oratorie, al cărei obiectiv e de regulă persuasiunea în sensul unui efect practic imediat, este în ultimă instanță o „finalitate fără scop", adică una de cunoaștere, de contemplare, de aprehendare a adevărului. Adică frumusețea (care „va salva lumea"). Acest lucru e cel mai evident în cazul oratoriei, căci interesul ei practic expiră cel mai repede, dar cel estetic rămâne în memoria veacurilor și chiar a mileniilor.

Dintr-o fatalitate asupra căreia nu am puterea să dispun, genul în care scriu se numește *eseu*, termen care mi-a devenit nesuferit, pentru că de la o vreme încoace cunoaște o inflație absolut devalorizantă. Una-două, „eseu", „eseistic". A ajuns să însemne incompetență (și să o absolve) și pseudo-eleganță. De fapt, eseul pretinde o competență totală în cel mai ignorat domeniu, cel al umanului (în care antropologia e rareori competentă, și atunci destul de puțin). Cuvântul „eseu", impus, cum se știe, de Montaigne, exprimă o prudentă (ironică) modestie, înțeleasă, cum am mai spus și altădată, ca o virtute nu morală, ci *tehnică*, și mai înseamnă nevoia de a *testa* realitățile, de a *încerca*, de a supune unei verificări experiența și gândirea, de a mărturisi despre *încercările* prin care trece omul.

În ce cred?

Aș putea să răspund pur și simplu „în Dumnezeu", termen pe care-l puteți lua cum vreți (energie, materie, spirit, forță, *natura naturans*...). Dar prefer să afirm *Credo*-ul tradițional, fără circumlocuțiuni. Cred așadar și în realitatea „Celui viclean", constat adică viclenia Prostiei și prostia vicleniei. Căci asta e Diavolul: Prostia. El nu e, cum crede lumea, deștept, subtil, ironic, „mefistofelic" etc. Nu. E prost. „Inteligență diabolică": sintagma asta e stupidă, e un non-sens. Diabolică e numai prostia (răutatea și Răul sunt efectele ei secundare). Prostia și Răul sunt realități transcendente, cu caracter *numinos*, sunt ceva *ungeheuer*, ca să mă exprim ca Rudolf Otto. Priviți (ocaziile sunt nenumărate) cât de

vicleni pot să fie imbecilii, ce tertipuri le dau prin cap, pe care inteligența nu le imaginează, nu fiindcă ar fi incapabilă, ci fiindcă nu-și pierde vremea cu stupidele scopuri ale tertipurilor (tertipurile nu au *decât* scopuri stupide și, firește, rele, distrugătoare). Prostia este eternă și invincibilă ; e o hidră cu nenumărate capete care cresc la loc de câte ori le tai, de aceea trebuiesc tăiate mereu cu acizii inteligenței, pentru a o ține în șah ; e tot ce se poate face contra ei.

Ați observat că, de câte ori se vorbește despre prostie, așa, în general, se supără foarte multă lume ? E greșit a crede că proștii nu-și dau seama că sunt proști. Știu foarte bine că sunt și au un instinct infailibil în a detecta inteligența și în a se mobiliza împotriva ei, spontan și organic, sistematic și înverșunat. De aceea, există la noi, manifestată fie direct, fie disimulat, dar tenace, atâta ostilitate față de Caragiale, abisalul Caragiale, geniul inteligenței radicale, cel mai eficient dintre marii români demascatori ai Prostiei. Sunt prea mulți proști pe lume, dar din fericire sunt și mulți români care știu că : mai bine cu un deștept la pagubă, decât cu un prost la câștig ! „Proștii sub clar de lună” sau sub lumina sălilor de ședințe au groază de râs. Or fi știind ei de ce.

I

DESPRE LUCRURILE CU ADEVĂRAT IMPORTANTE [1]

I

Vin la dumneavoastră mult mai intimidat ca în alte locuri unde mi s-a mai făcut onoarea de a fi poftit. Aici am de a face cu un auditoriu față de care eu sunt complet dezarmat; domniile voastre sunteți oameni de știință, – și ce știință! una al cărei simplu enunț ne impresionează grozav pe noi, profanii. Pe mine mă puteți în orice clipă prinde cu o flagrantă probă de neștiință, nu numai, fatal, în domeniul Dv., dar și în alte domenii și chiar într-al meu (admițând că aș avea unul).

Eu chiar asta sunt, propriu-zis: un om de non-știință. Statutul meu e neștiința, întrucât mă plasez sub deviza lui Montaigne: *Que sçay-je ?* (nu invoc și acel „știu că nu știu nimic" al lui Socrate, deoarece în acest dicton verbul regent e totuși cuvântul „știu" și fiindcă, pe de altă parte, orice negație universală lasă practic totul în picioare). Când un filozof afirmă „nimic nu este", el își poate vedea mai departe de treabă în mijlocul universalei iluzii, dar, dacă zice „nimic nu *mai* este", atunci totul se năruie. Mulți savanți, oameni de știință ca Dv., de știință „exactă", cum se zice, arborează dictonul lui Socrate fără ca aceasta să afecteze câtuși de puțin siguranța eșafodajului lor științific. Dar noi aceștilalți, „umaniștii", cum ni se zice și cum ne place să ne zicem, nu putem în mod onest pretinde că știm ceva cât de cât riguros demonstrabil. Noi suntem oamenii aproximativului, ai intuiției, ai așa-numitului talent, despre care nu prea știm în ce constă, dar pe care contăm poate prea mult. Dv. sunteți

---

1. Fragmente remaniate dintr-o alocuțiune ținută la Institutul de Fizică atomică, în 1984.

oamenii unei discipline obiective, sancţionabilă şi verificatorie, pentru care eu am un imens respect. Imens respect întemeiat pe o imensă ignoranţă.

Dar mă gândesc că şi la Dv. intră în joc imaginaţia, fără de care ipotezele ştiinţifice nu s-ar naşte, şi intră în joc şi talentul, acest factor nesigur, însă fără de care imaginaţia nu şi-ar găsi formulările adecvate şi fertile.

Dar, oricât ne „complexează” pe noi, „umaniştii”, extraordinarele rezultate ale ştiinţei, nu putem totuşi, când ne mai liniştim, când ne revenim în fire, să nu ne amintim că există în artă, în literatură, plăsmuiri de aceeaşi uluitoare precizie şi putere. Şi dacă e să-mi spun gândul întreg, fără să jignesc pe nimeni, nu pot să nu observ că *Antigona* sau *Hamlet* sunt infinit mai *necesare*, mai importante, decât rachetele cosmice.

*

Există un fel de exaltare necontrolată a judecăţii (de fapt, una din formele de lene a minţii), pe care aş numi-o „sindromul Jules Verne” şi căreia i se datorează atât succesul literaturii de *science-fiction* (parazitară, aliterară, după opinia mea, fireşte cu nuanţările de rigoare), cât şi unanima admiraţie cu gura căscată pentru zborurile cosmice. Nu tăgăduiesc, vai de mine, dreptul la admiraţie al acestor extraordinare performanţe. Dar atrag atenţiunea că nu sunt decât performanţe, adică în fond nişte lucruri banale. Lumea se minunează de aşa ceva, dar nu se minunează de faptul cel mai fantastic, de miracolul cel mai ameţitor, care este naşterea unui copil. Tocmai fiindcă e un fenomen natural şi comun, care se întâmplă în fiecare zi şi în fiecare noapte pe tot globul, tocmai de asta e cel mai senzaţional. Cine nu se minunează că se nasc copii şi cresc, acela nu se tulbură nici de masacrarea inocenţilor, nici de variatele forme ale genocidului, nici de imbecila devastare a planetei. Inumanitatea nu e ceva nou, dar a devenit mult mai sofisticată. În materie de inumanitate, lumea de azi nu se mai satisface cu simpla bestialitate (menţinută, totuşi, în mod planificat), ci pretinde o deosebită competenţă sau „profesionalism”, cum se zice acum, şi cu rost şi fără.

În schimb, competenţa în domeniul umanului se reduce până aproape de dispariţie, căpătând o notă de diletantism, de „hobby” lipsit de autoritate.

Alt sindrom de lene mintală este clișeul „în ziua de azi...”. Auzim mereu afirmații peremptorii care încep cu aceste patru cuvinte, bunăoară: „în ziua de azi matematica e totul”; chipurile fără matematică nimic „nu se mai” poate face, nici muzică, nici critică literară, nici sociologie, nici lingvistică, nici jurisprudență, nimic. Eu nu pot admite asta nici în ruptul capului. Cred că însemnătatea matematicii a rămas aceeași de pe vremea Piramidelor și a lui Pitagora, chiar dacă, în ordine aplicativă, pe sectoare limitate, probabil că a crescut. Ca disciplină a spiritului, matematica e perfectă și pură, deosebindu-se de celelalte așa-numite științe exacte prin modul de lucru; nici „pe teren”, nici în laborator, ci numai la tabla neagră și pe hârtie; nimic empiric, nimic experimental, totul deductiv. Totuși, în ultim resort, ea se numără împreună cu celelalte printre științele naturii, aceasta fiindcă natura face oricum parte din cosmos. Dintre științele zise exacte, a căror finalitate e certitudinea, pe care însă nu o obțin decât parțial, progresiv și amendabil, singură matematica a dat totdeauna și din capul locului adevăruri sigure (dar nu concrete).

În așa-numitele științe umane și, în genere, în artă, în literatură, în filozofie, certitudinea nu are ce căuta. Aici suntem în domeniul concretului, care nu e niciodată sigur, e totdeauna discutabil. (Trebuie spus în treacăt, cu această ocazie, că domeniul filozofiei e concretul, nu „abstractul”, cum se crede îndeobște, tot din lene a minții.) Dacă prin imposibil certitudinea s-ar instaura în acest domeniu, ar fi mortală pentru el. Aici suntem în planul aproximației, al opinabilului, al mizelor nesigure, al pariurilor riscate. Cine nu suportă incertitudinea, să nu se îmbarce pe corăbiile noastre, unde trebuie să ai *le pied marin*. Setea de certitudine constituie principiul și rațiunea științelor exacte, dar în planul umanului e un semn de nerăbdare intelectuală, sau slăbiciune de înger, ca să mă exprim mai popular. „Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure”, spune Flaubert într-o scrisoare (către Louis Bouilhet, la 4 sept. 1850).

Altă mostră a sindromului e aceasta: „în ziua de azi e nevoie de electroniști, nu mai faci nimic cu filologia!”. Deși această părere e cvasi-unanimă, rămâne destul de greu de înțeles în ce ar putea consta concurența dintre

electronică și filologie, cu handicapul de azi al celei din urmă. Dar uitați-vă mai atent la ce se întâmplă cu limba, priviți unde duce discreditul filologiei (sau, dragă Doamne, „matematizarea” ei).

Același lucru cu privire la drept. În ziua de azi principiile clasice ale dreptului nu mai au curs și sunt complet ignorate ; aproape pretutindeni sunt călcate în picioare principiile dreptului public, atât penal, cât și administrativ, precum și normele internaționale. E adevărat. Concluzia ? Știința dreptului nu mai face două parale, juriștii nu sunt decât niște clănțăi inutili. Efectul ? Nimeni nu mai știe să replice la arbitrar, abuzurile și samavolnicia (și prostia, firește, sora lor mai mare) câștigă teren nelimitat. Cine pierde teren ? Civilizația, care nu constă în electronică după cum nu a constat nici în mașina cu aburi și nici în arbaletă, ci numai în *civilitate*, adică în relații civile, adică în norme de drept.

*

Degeaba ești serios dacă nu știi să fii atent și dacă nu ești perspicace (atenția inteligentă e totdeauna perspicace). Cine contemplă cu atenție lucruri neluate în seamă, socotite insignifiante, efemere, acela are toate șansele să descopere esențe, detalii revelatorii. Dar atenția acordată lucrurilor neînsemnate se numește frivolitate. Serioșii (pretinșii serioși) se sperie de frivolitate, fug de ea ca dracul de tămâie și rămân la nivelul clișeelor și platitudinilor grave. Contrariul frivolității nu e seriozitatea, contrariul frivolității e superficialitatea, pe care Wilde, după marea lui experiență penitenciară, o declara viciul suprem. Nu există teme grave și teme superficiale, există numai privire superficială și privire pătrunzătoare, profundă, indiferent de obiectul ei. Pretinșii serioși nu au acces la profunzime, și nu știu nici să se amuze. Observați că pseudo-amuzamentele lor sunt totdeauna costisitoare și în fond plicticoase (iluzia de a petrece bine le-o dă prețul ridicat, în vreme ce marile amuzamente sunt gratuite, fiind ale inteligenței). Frivolul, prin atenția la detalii minore, fugitive, obține o pătrundere oblică în straturi de adâncime. Sau tratând lejer o temă gravă, „flirtând” și „dansând” oarecum cu ea, ajunge cu ea la o intimitate, la o familiaritate

care o face să circule mai viu între conștiințe; poate astfel provoca o înțelegere mult mai autentică, mai profundă, deci mai dramatică, mai „existențială”.

*

Unii își fac o fală din refuzul oricărui compromis. Dar asta e o iluzie, cel mai adesea onestă, dar nu chiar totdeauna. Nu se poate trăi fără compromisuri. Totul e o chestiune de priorități și de simț al valorilor. Compromisurile sunt legea co-existenței, legea păstrării valorilor umane în contextul social și istoric. Civilizația societății se menține printr-o subtilă rețea de compromisuri. Nu se poate trăi în acest context refuzând orice compromis, după cum nu se poate realiza ceva fără un anumit oportunism, mai corect spus un anumit simț al oportunității. Trebuie să știi ce e oportun de făcut pentru ca o valoare să se poată afirma și menține. Valoarea poate fi în speță viața ta proprie – nu e în principiu nimic infamant în asta, depinde doar de natura și prețul compromisului. *Uneori,* cea mai *oportună* soluție e *intransigența* intratabilă. Alteori, o oarecare maleabilitate, un tact al tranzacțiilor abile. Intransigența nu trebuie să fie căpoasă, îndărătnică, ci lucidă, degajată, curajoasă și demnă. Maleabilitatea să nu fie lașă, complezentă, defetistă. Trebuie să rămâi arbitrul compromisurilor tale, simțul oportunității să nu te facă să luneci pe panta oportunismului rentabil, conjunctural. Poți concede, dar nu trebuie să cedezi.

Când ți se pune problema compromisului, ți se pune și cea a distingerii esențialului de inesențial. Trebuie să știi să alegi și să decizi ce e esențial, și deci nu poate sub nici un motiv face obiectul unui compromis, și ce ține de inesențial, și deci poate tolera o marjă de nuanțare (ca să mă exprim eufemistic).

Strategia compromisului e foarte delicată și cere o mână fermă, cu reflexe foarte sigure, fiindcă limita admisibilă nu e nici netă, nici etanșă. Cineva poate crede că nu a făcut pasul neîngăduit, ireparabil, se poate amăgi cu ideea că nu a trecut Rubiconul, pe care de fapt îl trecuse demult, deoarece uzura compromisurilor îi amorțise sensibilitatea la ele. Dar cine a fost în Italia a putut vedea că Rubiconul e un râu foarte mic, – se trece pe nesimțite.

*

Constantin Noica pune ca test eliminatoriu pentru vocaţia filozofică trei *distinguo*-uri : între transcendent şi transcendental, între intelect şi raţiune, între suflet şi spirit. Evident, aceste distingeri sunt elementare. Baiul e că Noica trage de aici consecinţa excluderii câte unuia din termeni la fiecare din aceste trei cupluri. Cad aşadar ca nedemni de filozofie transcendentul, intelectul şi sufletul. Pentru mine, aceste excluderi, precum şi dispreţul arogant al filozofului îi viciază mortal construcţia teoretică. De la Kant încoace, mai exact în idealismul post-kantian, *das Transzendentale, die Vernunft* şi *der Geist* constituie elementele capitale ale filozofiei, aceşti termeni având în repertoriul speculativ o valoare instrumentală. Totuşi ei nu reprezintă decât nişte dublete verbale la realităţile efective care sunt transcendentul, intelectul şi sufletul. Când spun „dublete verbale", nu vreau câtuşi de puţin să depreciez ceea ce am numit valoarea lor *instrumentală* în ordine speculativă, dar, sper că se înţelege, nu trebuiesc extrapolaţi, aşa cum face Noica.

Noica nu recunoaşte nici o altă valoare dincolo de cultură, dar din realitatea existentă a culturii nu recunoaşte aproape nimic. Arta nu, muzica nu, literatura nu, poezia nu, nimica nu (de critica literară şi de cinematografie, încaltea, ce să mai vorbim !), – numai filozofia, dar nici ea toată : în ultimă instanţă, numai Platon şi Hegel.

Dar cultura e de neconceput şi nu poate exista dacă înlăturăm sufletul omenesc. Nimic omeneşte important nu poate exista cu ignorarea sufletului (nici Platon, nici Hegel).

Spunând aceasta, nu mă raliez deloc punctului de vedere romantic din *Der Geist als Widersacher der Seele* a lui Ludwig Klages. Absolut deloc. Poziţia lui Klages e anti-intelectualistă, acel *Geist* pe care-l denunţă e de fapt intelectul, inteligenţa adică, rău văzută de curentele vitalisto-iraţionaliste ale epocii. Pentru mine, sufletul nu poate veni în conflict cu inteligenţa, asemenea antiteză îmi pare o aberaţie şi o poartă deschisă barbariei ; înţeleg sufletul în sensul din *Traité des passions de l'âme* al lui Descartes (fireşte, minus „les esprits animaux", „les tourbillons" etc.).

Realitatea cea mai de preț, *realitatea*, repet, este sufletul. A nu ți-l „pierde”, a ți-l salva, a ți-l mântui, e din totdeauna marea temă a conduitei morale și a soteriologiei, fie de natură laică, fie religioasă. Nu există nenorocire mai mare decât cea de a-ți „pierde sufletul”; a nu înțelege asta, a fi indiferent la pierderea propriului suflet, e pur și simplu imbecilitate; imbecilitatea nu e niciodată o scuză, ci o circumstanță agravantă.

Noțiunea de „spirit” are mai multe nuanțe, pe care nu trebuie să le confundăm, dar nici să le separăm prea etanș; una e cea din *De l'esprit des lois* a lui Montesquieu, alta a lui Hegel din *Phänomenologie des Geistes* și care e cea la care se referă Noica; mai sunt și alte accepții ale termenului, pe care nu e cazul să le luăm în seamă. „Dubletele verbale” nu sunt realități, sau mai bine zis sunt realități secunde, plăsmuiri ale minții, așa cum există Doamna Bovary sau Anna Karenina; față de realitățile prime, ele se află în același raport în care se află Helena față de Gretchen, în *Faust* al lui Goethe. Transcendentul, intelectul și sufletul sunt *esențe*; dubletele verbale, adică transcendentalul, rațiunea și spiritul, sunt *sensuri*. Sensul poate orienta esența și poate constitui cu ea nu o unitate, dar o fuziune.

Dar cuvântul „spirit” este obiectul unei inflații îngrozitoare (începând cu majuscula: „în numele Spiritului!”); „spiritualitate”, „spiritualizare” etc. – vorbe fără nici o acoperire.

Toate categorisirile astea, „spirit”, „rațiune”, „intelect”, necesare desigur, au ceva schematic și generalizator, ceva exsangv și vacuu. Ar fi de dorit să mai fie invocată din când în când și inteligența, care e o calitate individuală, reală și reconfortantă.

Inteligența și sufletul, acestea sunt nivelurile supreme ale omenescului. De regulă, sunt omise în dezvoltările speculative, ceea ce e licit, deoarece nu au în ele un rol funcțional, dar ar trebui să fie întotdeauna subînțelese. Filozofiile care le nesocotesc în mod expres, ca „nefilozofice”, o fac pe propriul risc, acela de a nu avea, în final, decât o însemnătate minoră. Filozofia însăși e nefilozofică dacă rămâne la stadiul speculativ, oricât de remarcabil, oricât de profund. Toate speculațiile asupra posibilității și condițiilor cunoașterii, asupra formelor

sensibilității și categoriilor *a priori*, asupra chestiunii dacă ideile sunt înnăscute sau dobândite etc., toate acestea au importanță numai fiindcă din felul cum sunt rezolvate decurg anumite consecințe de conduită practică, adică o morală și o înțelepciune. Finalitatea filozofiei e aceasta; nu poate fi decât aceasta. Fără asta nu e filozofie. Nu e decât, în cazul bun, o introducere sumară în epistemologie. Mai mult sau mai puțin utilă. Dar filozofia speculativă poate pasiona, este pasionantă, numai fiindcă are drept consecință o filozofie practică. Iar aceasta e domeniul inteligenței și al sufletului.

*

Casanova era doctor în filozofie. Doctor de la Padova, cu o teză despre Paracelsus. Cum o fi fost teza aceea, nu importă. Eu relev doar că era doctor în filozofie. Faptul nu e fără semnificație. În secolul al XVIII-lea cuvintele *philosophe* și *libertin* ajunseseră sinonime. Cu un secol înainte li se zicea libertini adepților filozofiei lui Gassendi; acum libertinilor li se zice filozofi.

Deși ar fi putut adopta filozofia sceptică și seducătoare a lui Hume, sau pe a lui Locke, agreabil popularizată de Voltaire, filozofia lor plictisitoare, simplistă și dogmatică proclamată de La Mettrie, Helvetius, d'Holbach și Condillac, nu reprezintă decât un aspect destul de cenușiu al filozofiei zise a „luminilor”. Filozofie totuși, fundamentând o morală: sensualimul ca teorie a cunoașterii duce în mod consecvent la o morală hedonistă. Ea își poate revendica gloria de a fi fost adoptată în secolul următor, de către Stendhal. E oricum preferabil ca o filozofie nu prea bună să inspire o artă mare, decât ca o filozofie profundă să inspire o artă mediocră (cum s-a întâmplat cu existențialismul). De unde reiese că arta e mai importantă decât filozofia, dar pentru asta are nevoie de o filozofie „la bază”, dacă mi se permite să mă exprim astfel.

Libertinajul, care există de când lumea, având mai totdeauna și o susținere cât de cât filozofică, fără a-și câștiga prin asta o faimă mai bună, s-a manifestat cel mai deșănțat în secolul al XVIII-lea, cu precădere în Franța, de la Regență până la Directoriu inclusiv, în pofida Teroarei și a „virtuții” pe care aceasta încerca s-o

impună cu sila. Atitudinea pe eșafod a câtorva „libertini” iluștri, Lauzun bunăoară, sau Hérault de Séchelles, a fost de natură să valideze, măcar ca *stil*, morala hedonistă (Hérault de Séchelles nici nu era de fapt un libertin, ci un tânăr epicurian, om de spirit înțelept și brav). De altminteri, acea „deșănțare”, cum am numit-o adineauri, era mai mult verbală, era un fel mai cinic și mai sfidător de a disprețui ipocrizia, de a gusta plăcerile vieții și de a plasa vorbele de spirit.

Oameni de spirit au existat întotdeauna, dar de regulă nu fac casă prea bună cu austeritatea ; în epoca aceasta însă, ei erau în mod natural regii societății. Austeritatea dealtfel e frumoasă și nobilă când e în fond ea însăși o plăcere, o plăcere mai puțin directă, mai subtilă, mai discretă, dar o plăcere, adică o satis-facție de ordin moral ; fiind totuși *în primul rînd* o chestiune de stil, austeritatea are negreșit un evident caracter estetic. Când nu-l are, când e lipsită de stil, e doar grosolănie și răutate. Există de când lumea o categorie de oropsitori ai vieții, fanatici care interzic fericirea, osândesc plăcerea, detestă râsul și persecută inteligența. Ei obțin totdeauna stima imbecililor și izbutesc recurent să instaureze o formă sau alta de teroare.

Libertinajul nu e decât o reacție la atari intoleranțe. Indiferent de excesele lui nelăudabile, libertinajul a avut meritul filozofic de a fi proclamat prioritatea plăcerii senzoriale drept criteriu al tuturor valorilor. Sună cam tare, e adevărat ; tot adevărat este că un asemenea punct de vedere exprima o extremă relaxare a moravurilor, dar, dacă ne gândim bine și fără preconcepții, el e perfect întemeiat. Separația (și alternativa) pe care o fac pedanții între plăcerile „spiritului” și cele al „trupului”, pe lângă că e nesinceră, este și ea o mostră de lene a minții. Că e nesinceră, e sigur : afară de cazuri de funciară nesimțire sau de infirmitate, orice om normal, pe față sau în ascuns, se dă în vânt după *ces plaisirs que l'on nomme, à la légère, physiques* (Colette).

*

(Aici m-au întrerupt evenimentele din decembrie 1989. Acum, după 7 ani, reiau de la jumătate remanierea acelei alocuțiuni, tipărită în 1985 (?) prin grija Institutului

de Fizică atomică, într-un volum colectiv, după înregistrarea pe bandă. Textul acela nu mă satisfăcea deloc: vorbisem atunci fără un plan și cam dezlânat. În 1989 m-am apucat să-l refac în vederea includerii într-o carte. Carte de care nu am mai avut vreme să mă ocup și care va fi abia aceasta, după ce voi fi adăugat următoarele.)

II

Un exemplu din Tolstoi. În romanul *Învierea*, pe la început, dăm de fraza următoare: „...nu era socotit un lucru sfânt și însemnat bucuria sau înduioșarea pe care primăvara le dăruiește tuturor animalelor și oamenilor; sfânt și însemnat era faptul că în ajun se primise o hârtie cu număr, antet și parafă...”. Evident, o hârtie cu număr, antet și parafă e un lucru important, dar nu cu adevărat important. Nu „sfânt” și „însemnat”.

Birocrația sufocă miracolul vieții. Proliferarea cotropitoare a birocrației e un efect al „seriozismului”, adică al luării totdeauna în serios a lucrurilor importante și niciodată a celor *cu adevărat* importante.

Cu adevărat importantă e fericirea. Veți spune: ei bravo, mare descoperire! Toată lumea e de acord cu asta! (Aproape toată lumea; sunt unii, feriți-vă de ei, care fac pe grozavii și disprețuiesc fericirea.)

De fapt, sunt foarte puțini cei care dau importanță cu adevărat fericirii. Aleargă după niște surogate, unele plăcute, altele plicticoase, la care acced sau nu, dar care în cele din urmă se vădesc insipide. *În cele din urmă*. Aceste „cele din urmă” anulează retroactiv toate agrementele, toate vanitățile, prestigiul și puterea de care vei fi avut parte. Sigur, povestea aceea cu cămașa fericitului nu e decât un apolog fără cine știe ce relevanță. Tot sigur este că marile lipsuri sunt teribile piedici în calea fericirii. Însă nu insurmontabile. După cum plăcerile, huzurul, îndestularea sunt, dar nu negreșit, propice fericirii. Totul depinde de felul cum sunt primite. Acestea sunt arhiștiute, repetate de milenii. Le repet și eu acum. Arhiștiute, dar în fond *nu prea* știute.

Insul care nu se are decât pe sine ca scop trăiește într-o dezolantă tautologie sufletească. Sunt suflete fără vocație. Asta înseamnă a nu avea nimic sfânt.

După cum unora le lipsește simțul comicului sau al sublimului, altora (în bună măsură, probabil aceiași) le lipsește simțul divinului. Există și credincioși practicanți cărora le lipsește simțul acesta.

Simțul divinului, dacă îl ai, te face să recunoști fără greș, instantaneu, luminos și exaltant prezența a ceva „sfânt și însemnat". Poate fi un semn imperceptibil, evanescent, în aparență cu totul oarecare. Bunăoară, în *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt, momentul percepерii, în sordida celulă a închisorii Jilava, a unei fracțiuni infime de cer însorit reflectat într-o mică băltoacă de apă murdară, printr-un interstițiu al oblonului ce interzicea lumina zilei.

Veți întreba : pe ce criteriu poți dumneata decide că acest lucru este „sfânt și însemnat", iar altul, poate similar, nu ? Pe nici un criteriu. Doar prin simțul divinului. Nu e prezumțios ? O fi, nu știu. Sunt nenumărate astfel de semne, dar câți sunt destul de atenți, destul de lucizi ? Luciditate sau, dimpotrivă, misticism nebulos, voință de iluzionare ? Cum e cu auzitorii de voci, cu văzătorii de înfățișări impalpabile ? Cu aceștia e bine să fim rezervați și prudenți. Sunt lucruri nedemonstrabile. Numai simțul divinului, care operează abrupt și infailibil, le poate discerne și discrimina. *Es ist so*.

*

Rațiunea e bună, nu trebuie să ne lepădăm de ea. Dar neglijează nuanțele, lucrurile evazive, insesizabile. „Rațiunea, zice Sf. Augustin, e o forță care duce la unitate." Inteligența, dimpotrivă, merge la detalii, la semne, la înțelesuri. Nu la „sensuri", ci la înțelesuri. Nu e nici realist, nici rezonabil (și nici rațional) a nu le lua în seamă. Rațiunea trebuie controlată de inteligență și de suflet. Altminteri, duce la „raționalizare" (care uneori e o soluție, dar nu oricând) și la sistematizare, care sunt superficiale și forțate. Duce la utopie. La teroare.

*

Pomeneam mai sus de credincioși practicanți lipsiți de simțul divinului. Nu li se poate imputa aceasta. Sufletul lor nu e tautologic. E destul de trist că nu pot discerne în cotidian lucrurile „sfinte și însemnate". Riscă

să treacă iremediabil, cu inocență, pe lângă marile revelații și miracole, de care e plină viața. Dar credința îi poate mântui.

În aceeași vreme, sunt alții înzestrați cu simțul divinului, dar cu o conduită destul de laxă, de o nu prea statornică observanță (Mitia Karamazov, spre pildă).

*

A nu avea simțul divinului nu e totuna cu a nu avea nimic sfânt. Acest din urmă caz, chiar dacă nu e malefic în mod manifest, nu are mai puțin potențialități demoniace. Dar poate să fie și doar simplă inconștiență, o criză sau o împrejurare neașteptată putând să-i reveleze celui în cauză că are totuși și ceva sfânt. De altminteri, cum a arătat odinioară Paul Zarifopol, un cumul excesiv de „lucruri sfinte" constituie un abuz, o stare maniacală, un blocaj devoțional și nu înseamnă, în cele din urmă, decât a nu avea nimic realmente sfânt.

*

Suflet tautologic. Suflet închistat, inapt de relația cu transcendentul. S-ar părea că fenomenul acesta e cvasi-unanim în veacul nostru; de la această constatare pleacă teza lui Ortega y Gasset asupra „revoltei masselor". Masificarea societății contemporane este efectul acestei amputări a sufletelor de orice recurs la o instanță transcendentă. Fiecare se ia pe sine drept scop, primă și ultimă rațiune de a exista. E, de fapt, ceea ce Tolstoi (tot în *Învierea*) numește „egoismul vecin cu nebunia". Să înțelegem termenul atât ca „demență" cât și ca „a nu fi bun" (ne-bun). Desigur, fenomenul a existat din totdeauna, dar azi e un fenomen de massă.

Consecința e împuținarea, marginalizarea și ignorarea elitelor. Dispariția modelelor, atât morale cât și comportamentale. O lume fără repere. Fără scară de valori. Fără valori.

*

O lume în care aproape nimeni nu-și mai asumă și nu-și recunoaște vreo obligație. Numai pretenții, numite „drepturi". În primul rând, cel la „fericire personală". Dar e o utopie, o himeră nenorocitoare. Nu există fericire *personală*. Numai egoismul vecin cu nebunia își imaginează așa ceva.

Pleacă unul în Canada sau naiba știe unde, părăsindu-și nevasta și copilul. Pleacă să „se realizeze”. Să fie liber. Pleacă de acasă, ca acel Jean din *La soif et la faim* a lui Eugen Ionescu. Poate că se și „realizează” (rămâne de văzut ce înseamnă asta: dacă e vorba de mașină, vilă, week-end-uri, pentru care muncește 8 ore pe zi, eventual în altă meserie decât a sa, muncă fără chiul, care-i repugnă și îl obosește, asta e „realizare”?). Se gândește oare din când în când, ca Jean din piesa amintită, la nevastă și copil? Sau, de fapt, nu i-a iubit cu adevărat niciodată. Sufletele tautologice nu sunt în stare să iubească și sunt funciar incapabile de fericire, care nu poate exista decât *împreună cu*.

Numai cuplul e o realitate umană, aptă de fericire (și de tot ce intră în alchimia fericirii: suferință, sacrificiu, bucurie, gratitudine). Aptă, nu „îndreptățită”. Aș putea zice că fericirea nu numai că nu e un „drept”, ci o îndatorire, cea de a aprehenda miracolul vieții, întocmai cum îl înțelege N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii*. Nu e vorba de „tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles”, nici de „armonie prestabilită”, nici de optimism.

Fericirea nu e o pleașcă picată din cer. Ea se plătește. Enorm de scump, dar „face”. De altminteri, ea nu poate fi obiectul unei negocieri, al unei polițe de asigurare trasă asupra Providenței. Providența e misterioasă și arbitrară, e absurd și impios să o judecăm după criteriile noastre de echitate.

Cel mai teribil și adevărat tratat asupra fericirii e Cartea lui Iov.

Un perfect apendice profan la Cartea lui Iov e *Candide*.

De asemenea și *Jurnalul fericirii*.

*

În *Jurnalul fericirii* nu apare nici un cuplu *ca atare*. Steinhardt nu a avut parte de asta. Dar la 48 de ani s-a *cununat* cu pușcăria. Pe urmă s-a călugărit.

În Cartea lui Iov există cuplul. Femeia lui Iov apare puțin, dar există. Rolul ei nu diferă prea mult de al Evei.

*

Băieții pregetă să se însoare; dacă o fac, e sub rezerva divorțului. Diverse „aventuri” în dreapta și în stânga, surogate de donjuanism. Apoi, ce? Viața ușoară, plictiseala.

Rămân fetele nemăritate. Ce tristețe! Așa se alimentează, în bună măsură, feminismul, această erezie contra naturii și contra grației. Ce rost are căsătoria, dacă nu e pentru toată viața? Dragostea nu înseamnă numai tinerețe, voluptate, romanțe și apoi plictiseala, goana după altceva, care e mereu același lucru. Dragostea e de la tinerețe până la bătrânețe, iar cuplul petrece din ce în ce mai bine cu cât se apropie de moarte (bineînțeles, dacă are simțul divinului). Petrece din ce în ce mai bine, în ciuda pierderii puterilor, în ciuda tuturor necazurilor. Lucru cu adevărat important, cel mai important: a *petrece* cât mai bine. Gândiți-vă la toate înțelesurile acestui cuvânt. *La toate*. Inclusiv la cel mai frivol.

„MAI PRESUS DE TOATE”

Above all, keep cheerful.
E.G.C.

La 85 de ani, în 1957, Edward Gordon Craig a tipărit un volum de memorii, *Index to the Story of my Days*, pe care prefațatorul ediției din 1981, Peter Holland, îl califică de genial; e drept însă că în engleză termenul acesta are o accepție mai modestă decât în alte limbi. În engleză „genial” înseamnă plăcut, simpatic, vioi, stimulator, calități pe care memorialul bătrânului om de teatru le are din plin, în chip irezistibil. Emană din cartea lui o frăgezime extraordinară, ceva genuin, niște arome, un farmec, un gust al existenței, o vivacitate, prin care trecutul evocat parcă s-ar ivi prima oară abia acum, nou-nouț și strălucitor. Prospețime tinerească pe care, paradoxal, tocmai vârsta târzie are darul de a o stârni, căci ea, vârsta târzie, deține esența savuroasă, nostalgică, fortifiantă, a înțelegerii vieții.

Craig a folosit însemnări vechi, agende perimate, păstrându-le datările, stilul de jurnal, dar redactând o carte nouă în care totul palpită ca ceva actual și viu, iar gândul se mișcă săgetător și ingenuu. Bătrânul Craig a altoit în acest context și pasagii din alte scrieri de-ale lui, căci în aproape tot ce a scris există trăsături autobiografice (chiar și ideile lui, poate mai ales ele, au atare caracter).

Peter Holland, relevând compoziția aparent deslânată a cărții și mulțimea ei de digresiuni, ne previne împotriva prea facilei presupuneri că s-ar datora senilității unui autor încurcat în abundența propriului material; asemenea părere ar fi „a gross underestimate of Craig’s skill as a writer”. E vorba, dimpotrivă, tocmai de un efect deliberat, de un vicleșug artistic. „Craig takes a full advantage of the rights of an old man talking self-indulgently to anyone who will listen”, spune mai

departe prefațatorul. Evident, e un răsfăț, dar un răsfăț strategic, răsfăț jucat, rol așadar; cartea e un spectacol cu scenariul, regia, scenografia și interpretarea de Edward Gordon Craig.

„Rolul” e cel de gentleman original, trăind în Italia, după obiceiul de odinioară al britanicului cu dare de mână. „Darea de mână” a lui Craig e destul de relativă; din scrisorile către Haig Acterian rezultă că avea nu prea rar perplexități pecuniare și că punea nădejde în diverse proiecte teatrale sau editoriale ce se dovedeau de regulă himerice. În una din aceste scrisori constată nevoia de a-și cumpăra când va avea bani un costum nou, deoarece garderoba lui cam lasă de dorit de la o vreme; în altă scrisoare, se interesează de posibilitatea găsirii unei slujbe modeste la un teatru de stat din Roma, adăogând în final „I am one of the poorest artists in Europe”. Cu toate acestea, are la Genova o locuință destul de mare ca să-i încapă imensa bibliotecă plină de ediții rare și de incunabule, în care a investit o avere. Călătorește destul de mult, căutând hoteluri ieftine dar liniștite și confortabile. Evident, e departe de a fi „artistul cel mai sărac din Europa”, dar, trăind după plac și cu desăvârșire liber, fără a fi un bogătaș, e, firește, dacă nu propriu-zis strâmtorat, în tot cazul constrâns la o rezonabilă cumpătare, fără a-și refuza totuși agrementele vieții.

În primele scrisori către Acterian, pe lângă engleză, Craig recurge (cam imperfect, de altminteri) la germană, italiană și franceză, combinându-le chiar și în câte o singură frază; acest plurilingvism fantezist și amuzant (după cum fantezistă și amuzantă e și grafia în pagină) e a unui spirit fantasc și funciarmente bine dispus. Buna dispoziție e la Craig nu numai o trăsătură de caracter, ci și o filozofie. Filozofie mult mai profundă decât își închipuie posacii și pedanții, care disprețuiesc tot ce sunt incapabili să înțeleagă, adică aproape tot ce e uman, deci și dragostea, și durerea, și sacrificiul, și lacrimile, și veselia; în consecință, și arta, în care nu sunt în stare să vadă decât lecții. *Above all, keep cheerful*, îi spune Craig lui Acterian într-o scrisoare, subliniind această propoziție. *Keep cheerful* înseamnă mai mult decât clasicul precept englezesc *keep smiling*, admirabilă regulă de

conduită decentă în nefericire și înfrângere, însă doar atât. *Keep cheerful* e o filozofie, o atitudine adânc umană, generoasă și plină de curaj în fața vieții, a lumii, a evenimentelor și a Creațiunii. Ea e cheia universului shakespearian, tot atât de bine în bucurie și încântare, cât și în eșec, adversitate sau dezastru, tot atât de bine în *As you like it* ca și în *Hamlet*. *Keep cheerful* e o maximă valabilă în orice împrejurare, mai presus de toate (*above all*).

Tot lui Acterian îi ține Craig o dată următoarea scurtă dizertație, consemnată de ucenicul român în placheta *Gordon Craig și ideea de teatru* (București, 1936): „Melancolia nu e tristețe... ; chipul lui Hamlet e luminos, chiar fericit ; tristețea nu apare în nici o trăsătură, poate părerea de rău ; Hamlet trebuie să semene cu Shelley și Blake. Nu e nimic paradoxal într-o astfel de interpretare. Un om de la o anumită altitudine a inteligenței începe să fie vesel chiar când se exprimă trist".

Ne fay rien sans gayeté, acest principiu montaignian e și al lui Craig ; de altminteri, chiar din a patra pagină a cuvântului său înainte la *Index to the Story of my Days,* aflăm că Montaigne este autorul său de căpătâi, înainte de orice alte cărți, cu excepția operelor lui Shakespeare ; în alt loc, la pagina 178, pune eseurile lui Montaigne alături de psalmii lui David. (Să ne amintim că, așa cum bine se știe, una din lecturile predilecte ale lui Shakespeare o constituiau, de asemenea, eseurile lui Montaigne ; nu e izbitor de semnificativă această opțiune la doi dintre cei mai mari oameni de teatru ai Angliei, al doilea fiind, atât ca actor, cât și ca regizor și exeget, principalul inovator ca interpret al primului ?)

Nu ar fi prea hazardat a face din atitudinea față de Montaigne un test hotărâtor în privința calității spiritelor. Nu a valorii, nu a însemnătății, ci pur și simplu a calității omenesc-intelectuale, a disponibilității comprehensive, a franchețea (în toate accepțiile termenului). Respingerea lui Montaigne, opacitatea față de spiritul său, e un fenomen de regulă întâlnit în rândurile posacilor și pedanților suspomeniți. Aceștia înțeleg cultura ca școală, cum e în principiu normal, dar o înțeleg ca una de corecție, în vreme ce pentru montaignieni cultura e o grădină (nu mai puțin și o școală, firește, cum nu ? dar una în bună măsură *buissonnière*).

Tot la pagina 4 a cuvântului său înainte, Craig face, în legătură cu Montaigne și cu Shakespeare, o suită bruscă de mărturisiri uluitoare; uluitoare printr-o neobișnuită francheţe (în toate accepţiile) și uluitoare prin ele însele. După toate cele spuse cu privire la Montaigne, ne scurtcircuitează cu această declaraţie *în cursive*: nu i-a citit toate eseurile! I-au fost timp de o viaţă carte de căpătâi, pe unele le-a citit de nenumărate ori, dar pe altele încă nu, până în 1957! Apoi, imediat, una și mai tare: nici piesele lui Shakespeare nu le-a citit pe toate! *Titus Andronicus*, trilogia *Henry VI*, jumătate din *Richard II*, *Comedia erorilor, All's well that ends well* își așteaptă încă lectura. Se miră și el, dar asta e, și nu se jenează s-o spună.

Ce pot gândi cărturarii serioși despre un om de teatru englez, actor și regizor, care *până la 85 de ani* a omis să citească texte shakespeariene profesional obligatorii? Gândească ce vor: omul în cauză e cunoscut în lumea întreagă pentru realizările sale epocale tocmai în materie de Shakespeare și pentru strălucitul său talent. La această vârstă, unui asemenea om nu-i mai pasă de părerile altora, oricine ar fi ei. Un asemenea om își poate permite la bătrânețe sinceritatea cea mai totală, spunând în deplină liniște lucruri mult mai șocante decât toate îndrăznelile exaltate și dogmatice ale tinerilor.

Iată și alt mare artist, celebru pentru erudiţia lui, care la 84 de ani declară într-o convorbire radiodifuzată: „...am citit, cum să spun, pe apucate. Autorii pe care-i prefer i-am citit și recitit. Deși n-am citit chiar toate cărţile lor. Am răsfoit pe ici, pe colo...” (Jorge Luis Borges lui Jean d'Ormesson, cf. „Secolul 20”, 5-6, 1982).

În corespondenţa lui Thomas Mann se află o scrisoare minunată prin sinceritate și haz, adresată în 1951 redactoarei paginii literare la „New-York Herald Tribune”, în care autorul lui *Doktor Faustus* constată cu mirare și oarecum jenat că lumea îl crede nemaipomenit de savant deoarece cărţile lui sunt pline de atâta „cultură”. El mărturisește că pentru compoziţia unor romane i-a trebuit tot savantlâcul acela, pe care l-a obţinut ad-hoc, întrebând, consultând enciclopedii, căutând izvoare care trimit fatalmente la altele, și așa mai departe, uitând apoi toate datele acumulate de care, odată cartea

terminată, n-a mai avut nevoie ; „În realitate sunt – iertați-mi expresia tare – de o incultură greu de imaginat la un scriitor de renume mondial”, adaogă el, evident exagerând. Cum se știe, el a citit întâia oară *Don Quijote* la 60 de ani, mulțumită răgazului oferit de călătoria cu transatlanticul spre exilul american. Altfel poate n-ar fi apucat niciodată să citească această mare carte „nefacultativă”.

Toți cei care am fost aduși de soartă să practicăm oarecare „erudiție” știm că ea se dobândește mai ușor decât își închipuie profanii ; există un noroc al cercetării, există niște zâne bune care ne scot în cale sursele trebuincioase. Dacă ești mânat de un gând, el atrage printr-o simpatie misterioasă informații pe care poate că nici nu le-ai fi visat. Răsfoind o carte sau revistă dai de o trimitere nebănuită, care te trimite la alta, și te pomenești la un moment dat în posesia unei științe care te-a găsit ea pe tine mai mult decât tu pe ea. Firește, e neapărat necesară o anumită școlire și instrumentație prealabilă, cunoașterea unor limbi, oarecare exercițiu filologic, o anumită familiarizare cu biblioteca. Dar mai cu seamă e necesar neastâmpărul gândului, gustul, dispoziția și, *above all*, buna dispoziție. Există, e adevărat, și monștri de erudiție, ca Iorga, Pico della Mirandola, atâția alții, fenomene amețitoare care parcă ar fi înghițit ca niște zmei toată știința lumii, dar și ei au, fatalmente, lacune enorme ; noi vedem numai știința lor uriașă, care ne dă gata, nu și ignoranța lor inevitabil nu mai puțin uriașă. Nu spun aceasta ca să-i scuz pe ignari (și nici pe mine însumi), ci dimpotrivă.

Cultura ar trebui să ne facă modești, dacă suntem sinceri, după pilda unor Gordon Craig, Borges și Thomas Mann (sau David Hume, care nu s-a jenat să scrie – poate ironic – cu privire la nu mai știu ce problemă filozofică, „it’s too difficult for me”). Modești în primul rând fiindcă ne pune în contact cu creația marilor genii ale omenirii ; cum spune Gordon Craig, tot în legătură cu Montaigne : „we are little men and he a very grand one ; but as men we have certain likenesses”. Modești apoi fiindcă ne face să ne știm limitele propriei noastre științe și (doar în parte) mărimea neștiinței noastre ; restul abia dacă-l bănuim ; ne ferim cum putem să nu

ne dăm de gol, dar riscul există și e mai prudent, ca să nu zic mai onest, să ne mărturisim ignoranțele.

Cultura nu poate fi decât umanizantă, sporitoare a înțelegerii, îngăduinței, compasiunii și bucuriei: *keep cheerful*! Nu mă sfiesc să spun aceste banalități fiindcă un filozof cu înalt prestigiu recomandă o așa-numită „cultură de performanță”. E vorba de fapt de ceva ce ar trebui să fie de la sine înțeles; cultura nu înseamnă numai delectare, ci pretinde și efort. Dar „performanța” ca atare, ca scop în sine, merge în afara rostului omenește modelator al culturii, ducând la autosatisfacție, la o suficiență orbitoare și la dispreț planificat față de tot ce ține „doar” de suflet, de inimă, și nu exclusiv de „spirit”. (Să relevăm și faptul că filozoful nostru nu identifică decât mult prea rar „spiritul” în operele de artă.) Dacă ar fi să optăm pentru un anumit fel de cultură (ceea ce-mi pare totuși de nedorit, orice atare opțiune fiind restrictivă), ar fi mai nimerit să ne pronunțăm pentru o cultură de substanță decât pentru una de „performanță”.

Am adus vorba de inimă pentru că în *Index*... Craig are o pagină superbă în care spune că spiritul poate acționa în noi fie în bine, fie în rău (așadar nu e dincolo de...); în bine, când apare, acționează cu plină forță, iar grija noastră de căpetenie trebuie să fie de a ne păstra *trupul* (s. ns.) „even fairly ready for those great occasions when the spirit is commanded to get moving”. Pentru aceasta ne e dată iubirea, acea iubire care, când sălășluiește în inimă (în *inimă*, repetă el subliniind cuvântul), e destul de puternică pentru a pune în mișcare imaginația. Chiar când s-a îndoit că ar avea cu adevărat o inimă, a putut totuși vedea că „it struggled to rule the world and when it prevailed all went well with us”. Numai în inimă a găsit totdeauna soluția în dilemele ce l-au asaltat „în fiecare lună, în fiecare săptămână, în fiecare zi, și era mereu *soluția justă*” (p. 102).

Sunt în aceste pasagii cel puțin două lucruri de reținut și de meditat. Întâi că iubirea pune în mișcare imaginația. Pare un loc comun, dar nu e vorba aici de clișeul după care iubirea e amăgitoare, iluzie, fantasmă și așa mai departe. Din cuvintele lui Craig reiese că iubirea e creație, operă poetică (*poiein* = a crea), așadar

fenomen de cultură, ca în iubirea lui Tristan și a Isoldei sau a lui Paolo și a Francescăi din cântul V al *Infernului* (cum se știe, prima e declanșată de un *filtru*, cealaltă de citirea împreună a poveștii despre iubirea lui Lancelot și a Ginevrei). Mai reiese că imaginația e o facultate de importanță capitală, ceea ce se spune uneori, dar ca simplu clișeu, de regulă cu un aer de beatitudine prostească, mai ales à propos de basme, feerii și istorioare „poetice”, care chipurile ne-ar scoate din așa-zisa platitudine a existenței și a realității „brutale” (e de notat aici că Gordon Craig își mărturisește într-un loc, la pagina 32, slaba prețuire pentru *Alice în țara minunilor*). Al doilea lucru de reținut este că nu orice iubire aparține *inimii* și că numai cea din inimă e propriu-zis iubirea care pune în mișcare imaginația, în sensul pe care l-am relevat, adică de transfigurare, de transmutație ontologică, de *operă* așadar, în sensul unei alchimii existențiale (*Art d'Amour*). În alchimie athanorul simbolizează inima, centru al ființei umane, adică al microcosmosului, replică a universului concordantă cu acesta. Nu e vorba, evident, de „amor platonic” și de o depreciere a sexualității. Craig își mărturisește în mai multe locuri puternica emoție sexuală în prezența anumitor femei ; nu e simplă pornire instinctuală (e și asta, firește), sau „animalică”, așa cum se exprimă atâția farisei, ci e o emoție în care e angajată *inima* (în alchimie inima și sexul joacă un rol esențial) ; am subliniat mai sus locul unde Craig spune că trebuie să ne păstrăm *trupul* disponibil pentru marile impulsuri prin care inima își spune cuvântul. Desigur, iubirea nu e înțeleasă, în pasagiile citate mai sus, numai ca iubire între bărbat și femeie, ci dincolo de *eros* (dar nu mai presus), are și o accepție mai generală, oarecum în sensul lui *agapé*. Ea e și o funcție de cunoaștere, așa cum arată Max Scheler într-un eseu celebru. Mai mult decât atât, organul ei, inima, reprezintă pentru Craig singura instanță infailibilă a înțelegerii și deciziei, singura care i-a inspirat, cum afirmă, soluțiile juste. De câte ori a interpretat ceva în mod greșit, mai spune el, aceasta s-a întâmplat fiindcă pentru o oră sau o zi a uitat de avizul inimii.

Craig are o anumită rezervă față de intelect și „înțelepciune” : „There is *something* in wisdom, as in

intellect, which does not seem to be friendly to the heart" (p. 102). Acel *something* subliniat este desigur varianta „rea" a spiritului, menționată mai sus. Nu e în această rezervă nici anti-intelectualism, nici recurs la un „intuiționism" obscur. E, dimpotrivă, luciditate, o luciditate care ține de pascalianul „le cœur a ses raisons...". Luciditatea de a discerne, de pildă, acel „something" și luciditatea de a înțelege oracolele inimii.

În privința „înțelepciunii" ar trebui spus că felul cum e îndeobște înțeleasă justifică rezerva lui Craig. O „înțelepciune" detașată de inimă, evitând angajările afective, socotite slăbiciuni (sau prilejuri de suferință, ceea ce fără îndoială că sunt, dar suferința e un risc care, ca preț al fericirii, merită să fie asumat), o înțelepciune posacă sau ricanantă, e cu siguranță viciată de acel „something". În schimb, *keep cheerful* rezumă o autentică înțelepciune, o înțelepciune iradiantă, în acord cu inima. Ce reconfortantă și liberă, ce înțeleaptă prin urmare, e acea *insouciance* cu care Craig trece prin viață sub această deviză ocrotitoare! (Poate mulțumită ei a trăit 94 de ani!)

Când spune că inima năzuiește „to rule the world" și că de câte ori precumpănește le merge bine tuturor, ne dezvăluie în cuvinte puține și simple o cosmologie și o etică. Poate și o filozofie a istoriei, căci, dacă așa cum spune Hegel, istoria nu e terenul fericirii, e totuși al speranței, iar speranța, care de milenii înșelată reînvie totuși mereu, e un mare dar al inimii – *above all*.

DESPRE PRIETENIE

Probabil că marile prietenii, cum a fost cea dintre Caius Laelius și Scipio Aemilianus, al cărei elogiu îl face Cicero în *De amicitia*, erau și atunci destul de rare, poate tot atât de rare ca în zilele noastre și ca întotdeauna. Vestitele și exemplarele cupluri de prieteni ca Damon și Pithias sau Harmodius și Aristogiton, care au existat istoricește, pentru a nu mai pomeni pe cele legendare ca Ahile și Patrocle sau Oreste și Pilade, erau, ca și cel care i-a inspirat lui Cicero cunoscutul dialog, cazuri cu totul excepționale : au și fost reținute ca atare în amintirea omenirii. Firește că asemenea prietenii s-au legat și se pot lega și între oamenii obscuri, dar experiența și judecata ne spun că numărul lor nu poate fi decât o minoritate.

Marea prietenie e fără îndoială tot așa de puțin obișnuită ca marea dragoste. Ca și aceasta, ea nu e un fenomen natural, ci unul de cultură, adică un produs al spiritului, care, potențând o pornire spontană și sporadică (gr. *sporadikos* : împrăștiat : în cazul dragostei, instinctul perpetuării, în cazul prieteniei, sociabilitatea), o transformă într-un sentiment concentrat, conștient și continuu. Așa cum toți oamenii au, mai mult sau mai puțin, o viață sentimentală, dar cei mai mulți ignoră marea iubire chiar dacă-și închipuie că au parte de ea, toți avem relații mai mult sau mai puțin preferate cu unii din semeni.

Dintre aceștia unii ne devin apropiați și intimi, pe temeiul plăcerii și folosului material sau, ca să ne exprimăm mai frumos, al „afinităților elective”. Dar câte din aceste prietenii nu rezistă decât fiindcă nu au avut prilejul verificării printr-o probă severă și eliminatorie ? Câte nu se desfac pur și simplu prin schimbarea domiciliului sau locului de muncă ? Și câte rezistă unei lungi absențe, câte nu sunt foarte ușor înlocuite ? În ce mă privește, am avut, e drept, bucuria să mă întâlnesc în

străinătate, după decenii de despărțire și fără să ne mai fi scris, cu doi buni prieteni din prima tinerețe, cu care am regăsit imediat aceeași înțelegere perfectă și cordială de odinioară, chiar mai profundă mulțumită maturității. Dar am văzut în jurul meu cum schimbările pe care timpul le aduce în cadrul existențelor noastre fac să treacă în uitare persoane cu care am avut, probabil chiar ani de zile, obiceiul să ne petrecem răgazurile împreună: ne erau și le eram de fapt destul de indiferenți.

Deși, cum spuneam, nu cred că proporțional prietenia era mai puțin rară în vechime decât azi, e totuși foarte probabil că în societatea modernă alegerea prietenilor, cât și relațiile cu ei sunt mult mai întâmplătoare decât în epocile trecute, din cauza așa-numitului „ritm al vieții", adică a organizării ocupațiilor și a „timpului liber". Însăși expresia aceasta, pe care lumea veche nu o cunoștea și care a apărut cam o dată cu taylorismul și ca un efect al acestuia, implică faptul că o parte însemnată a timpului, deci a vieții oamenilor, nu e liberă, iar pe cealaltă se grăbesc s-o „omoare", scop în care se inventă și proliferează pe scară din ce în ce mai mare divertismente standardizate. Paraziții sociali al căror timp e în întregime „liber" îl... „omoară" în întregime, ceea ce înseamnă în definitiv că-și anulează totalmente existența (or, între inși cu existențe nule nu se pot întemeia prietenii reale). În ziua de azi, timpul zis „liber" e folosit îndeobște pentru așa-numita „deconectare", care nu înseamnă propriu-zis altceva decât suspendarea sau obliterarea oricăror preocupări reale, deci iluzie și inconștiență mai mult sau mai puțin organizate. În consecință, prieteniile au și ele acest caracter și se revine la relații superficiale, dacă nu și efemere, respectivii prieteni fiind de fapt simpli parteneri de week-end, bridge și celelalte.

Pe de altă parte, ocupațiile devenind din ce în ce mai specializate, prieteniile sunt de obicei ocazionate de „specialități": medicii între ei, inginerii între ei, economiștii, scriitorii, avocații, militarii, pictorii etc., între ei (cu toții, la rândul lor, diferențiați pe specialitățile tot mai distincte din sfera profesională: chirurgi, electroniști, dramaturgi și așa mai departe). Și căsătoriile sunt prilejuite mai mult de coincidențe profesionale decât de

alte afinități. Durata acestor relații, fie amicale, fie conjugale, e și ea determinată de relativul *status quo* al împrejurărilor.

Nu e mai puțin adevărat, totuși, că și prieteniile ilustre ce se pot arăta ca exemple au fost și ele, de cele mai multe ori, între oameni oarecum de aceeași „specialitate", Laelius și Scipio, de pildă. E firesc ca între oamenii ce se consacră unor mari idealuri și acțiuni, în artă, în știință, în politică, să se aleagă prieteni cu afinități personale profunde și durabile. În asemenea cazuri, eventualele disensiuni și rupturi ce pot surveni nu au niciodată decât motive de ordinul credințelor și principiilor și deci prietenia, chiar dacă încetează definitiv, rămâne undeva, în plan ideal, întreagă, iar stima și poate chiar iubirea mutuală, trecând într-un domeniu al tăcerii, nu pot să dispară cu totul. Nu cred deloc că asemenea prietenii erau mai frecvente în lumea antică decât în cea medievală, în cea modernă sau în cea contemporană. Dar e adevărat că în antichitate se punea un preț mult mai mare pe prietenie decât pe dragoste.

Fără îndoială că aceasta se datorează relativului dispreț al anticilor față de femeie, adică mai exact desconsiderării ei în plan social. În Evul Mediu condiția juridică a femeii nu s-a ameliorat aproape deloc, dar cea socială a câștigat enorm prin cultul Madonei și instituția cavalerismului : de aici apariția amorului *courtois,* idealizat în poezia trubadurilor, în legende ca a lui Tristan sau a lui Lancelot. Mai târziu au apărut filozofii „libertini" și senzualismul, atât filozofic, cât și „galant", apoi romantismul, pe urmă școala naturalistă și în cele din urmă Freud. În toate aceste perioade a dominat interesul față de femeie, văzută alternativ, când ca Madonă, când ca Veneră.

Între timp, în vremea Renașterii, atât datorită recrudescenței interesului pentru antichitate, cât și altor cauze pe care nu e loc să le enumerăm acum, prietenia virilă redevine o temă „culturală" și Montaigne, de pildă, vorbind de prietenia dintre el și Etienne de la Boétie, o tratează în spirit și cu referințe antice. Trebuie să remarcăm că la Grecii antici prietenia virilă făcea loc și așa numitului „amor grec", despre care Montaigne spune : *„Et cet'autre licence Grecque est justement abhorée*

par nos moeurs, laquelle pourtant pour avoir, selon leur usage, une si necessaire disparité d'aages et différence d'offices entre les amans, ne respondoit non plus assez a la parfaite union et convenence qu'icy nous demandons." (*Ess.,* I, cap. XXVIII).

Caracterul ambiguu al prieteniei la Greci apare ca de la sine înțeles în dialogul lui Platon, *Lysis sau despre prietenie*. Dialogul acesta e plin de arguții sofistice aduse pe de departe pentru a stabili teze practic contestabile, dar filozofic fecunde, în mod obișnuit atribuite lui Socrate de către Platon, cum este cea că prietenia (*philia*, aproape identică la el cu *eros*) ar fi năzuința unilaterală a neîmplinitului către împlinire și că deci numai ființa imperfectă iubește, cea perfectă rămânând impasibilă (teză de altminteri amendată foarte subtil chiar de Platon la finele dialogului).

Cu toate arguțiile acestea, nu rareori iritante, dar și stimulatoare pentru inteligență, Platon deduce în *Lysis,* într-o extrem de frumoasă și subtilă viziune artistică (și dramatică în planul mișcării spiritului) esența ultimă a prieteniei, principiul ei generator, care e ideea de Bine. Dar despre prietenie propriu-zis, adică despre ceea ce înțelegem în mod obișnuit și efectiv prin acest cuvânt, despre formele și modalitățile ei ca fenomen concret, social și individual, aflăm din *Lysis* prea puțin.

Tuturor acestor forme și modalități le face inventarul complet Aristotel în cărțile a opta și a noua din *Etica Nicomahică*. Nimic nu e de adăugat, nici de amendat la ceea ce spune Aristotel în această materie (ca și în aproape toate materiile).

De la început face o afirmație extraordinară, care dacă nu e înțeleasă în spiritul civic, etic și rațional al filozofiei grecești și clasice, riscă să ducă la cele mai funeste consecințe. Anume: legiuitorul înțelept pune mai mare preț pe prietenie decât pe dreptate. Dacă ne gândim la importanța pe care o dă filozofia greacă legiuirii, adică ordinei și cetății, înțelegem că prietenia e prin excelență tema primordială a filozofiei (ceea ce rezultă în mod evident și din *Lysis*). În nici un caz afirmația lui Aristotel nu înseamnă că dreptatea ar putea fi eventual sacrificată de dragul prieteniei, ci, dimpotrivă, că ea decurge în mod necesar din prietenie.

Omul fiind prin definiție sociabil (*zoon politikon)*, firește că afinitățile prin care se asociază cu semenii săi sunt determinante pentru constituirea oricărei comunități. Aristotel spune că toate comunitățile sunt părți ale comunității politice (recte ale cetății) și că deci aceasta se întemeiază pe prietenie. Dar numai cetatea, adică societatea civilă, poate asigura dreptatea și numai în cadrul cetății, în care se cristalizează morala ca fenomen individual de conștiință, e posibilă prietenia.

Bineînțeles că afinitățile care determină comunitatea umană sunt în primul rând interesele vitale, adică folosul și plăcerea. Aristotel, deși declară că folosul și plăcerea nu confirmă în mod perfect prietenia, fiind supuse fluctuațiilor și nefiind intrinseci și imuabile și pure ca virtutea (adică, după *Lysis*, binele), care singură consacră adevărata prietenie, le reține totuși ca esențial necesare, chiar dacă nu suficiente. Mânat mai mult de umoare și lipsit de spiritul metodic al Stagiritului, Montaigne, comentându-i acest pasagiu, se pripește cam imprudent să tăgăduiască plăcerii și folosului caracterul de factori determinanți ai prieteniei : „*Car, en général toutes celles* (les amitiés n.n.) *que la volupté ou le profit, le besoin publique ou privé forge et nourrit, en sont d'autant moins belles et genereuses, et d'autant moins amitiez, qu'elles meslent autre cause et but et fruit en l'amitié, qu'elle mesure*” (loc. cit.).

Părerea că prietenia ar fi „dezinteresată” e un clișeu moralizator lipsit de acoperire : nu există prietenie fără plăcere și folos. Diferența dintre prietenie și formele inferioare, superficiale, de cârdășie, nu e alta decât cea dintre nivelurile de interes (fără a le exclude pe cele elementare, care sunt de la sine înțelese). Butada cinică a lui Bloy : „*Je reconnais un ami à ceci qu'il me donne de l'argent*” nu e nici meschină, nici nedreaptă. Asistența bănească e, orice s-ar spune, o probă crucială a prieteniei. Tot Bloy spunea altădată că între prieteni nu se știe niciodată cine dă și cine primește. Folosul mutual e de toate felurile cu putință, valorile de ordin moral și cele de ordin material intrând într-un joc de compensații și de amestecuri care în cele din urmă mențin un echilibru egal și constant. Saint-Exupéry spune undeva că prietenul este acela la care nu te sfiești să bați în toiul nopții la

ușă strigându-i: „Deschide, sunt eu!”. Unui prieten adevărat i se poate *cere* orice, dar nu i se poate *pretinde* nimic. De aceea, nimic nu e mai absurd și mai injust în prietenie decât reproșurile și întoarcerea serviciilor și sacrificiilor făcute: acesta e, de altfel, și sensul afirmației lui Aristotel că între prieteni nici nu e nevoie de dreptate. Prietenia e dreaptă prin ea însăși, ea e prin excelență întruchiparea dreptății.

Nu mai puțin și a libertății. Prietenia e una din manifestările esențiale ale libertății, în primul rând fiindcă înseamnă alegere, dincolo de legăturile rudeniei (dar, liberă fiind alegerea, ea poate fi făcută și înăuntrul acestora). Prietenie înseamnă opțiune manifestă și constantă, deci o angajare deliberată și încărcată de răspundere. E deci cu totul străină de orice capriciu și de regulă nu se declanșează prea spontan (ceea ce nu înseamnă deloc că întâmplarea nu joacă și în prietenie ca și în toate lucrurile omenești un rol pe care numai cine nu are simțul realităților se încumetă a-l nega). Aristotel subliniază de la început că, neputând exista prietenie decât mutuală, ea trebuie să fie manifestă, știută nu numai de cei în cauză, ci de toată lumea. Îmi pare evident că nu pot exista prietenii secrete. O conjurație nu e prietenie propriu-zisă, dar se poate întemeia pe prieteniile existente sau poate da naștere altora care să subziste ulterior. Dar prietenia nu poate fi clandestină: ca act de libertate, ea trebuie să fie pe față, uneori chiar sfidătoare: clandestinitatea e contrariul libertății. (E adevărat însă că „ocultarea”, „conjurația”, „ilegalismul” sunt, în anumite perioade și împrejurări, singura subzistență a libertății, dar scopul nu poate fi altul decât ieșirea la lumină.)

Aristotel arată că regimul politic cel mai favorabil prieteniei e democrația, în vreme ce sub tiranie prietenia devine extrem de rară. Tiranii au numai adulatori și sicofanți; ei nu pot avea prieteni și nici tolera prieteniile dintre supuși; fac totul pentru a le ruina, prin insinuarea suspiciunii mutuale, îndemnarea la delațiune, dezbinarea prin tentație și frică. Prietenia e singura forță care, prin simpla ei existență, se opune implicit tiraniei și menține spiritul relațiilor *civile* în plină oprimare și degradare a virtuților civice. Firește că la

atari presiuni nu rezistă decât foarte rare prietenii adevărate. Acestea sunt de asemenea singurele promotoare ale relațiilor civile și în cazul anarhiei.

Prietenia fiind o opțiune, cum spuneam, deliberată și constantă, fiind un mod de a asuma destinul altuia, e limpede că ea nu se poate da cu ușurință. Genul de om „prietenos", așa-zis cald și comunicativ, spontan, îndatoritor, nu e deloc cel din care se aleg prieteniile durabile. Soiul acesta prea simpatic de oameni cu bunăvoința împrăștiată e prin natură inapt pentru virtutea eliminatorie, răspunzătoare și perseverentă care e prietenia. Cred, dimpotrivă, mult mai capabil de prietenie genul mai distant, mai rezervat, mai puțin doritor de a plăcea, poate chiar în aparență mai egoist, poate uneori cu un caracter mai dificil. Nu e de pus multă nădejde în prietenia altruiștilor fără astâmpăr, maniaci ai negării de sine și idealiști nerăbdători ; aș crede chiar că o oarecare nuanță de mizantropie e mai curând proprie unor prietenii adevărate. Generozitatea, fără de care nu e de conceput o mare prietenie, nu e deloc tot una cu altruismul ; ea presupune o conștiință de sine mult mai sigură și mai cuprinzătoare decât la firile comune și e, de fapt, inseparabilă de curaj ; aceste două însușiri, pe care Descartes le prețuia atât de sus, nu pot exista fără o foarte precisă putere de reprezentare a realităților nevăzute și fără o foarte fermă putere de decizie, adică fără imaginație și simț practic. Nu există prietenie și nu există nici o virtute fără imaginație și fără simț practic.

Fiind o manifestare a libertății, prietenia, diferit de afinitățile de rudenie, poate fi revocată. Ușurința cu care, din motive accidentale și fără nici o disensiune sau conflict, se desfac legături de foarte familiară și quasicotidiană comunicare, dovedește cât de superficială și lipsită de conținut sufletesc este pretinsa prietenie dintre oamenii comuni și mai dovedește și mizeria și subumanitatea lor morală : a nu avea o reală nevoie de prietenie presupune a nu avea afecte umane reale nici în căsnicie : soți, părinți, copii nu sunt altceva decât niște inși legați numai prin interese primare ; când aceste interese nu mai coincid, e uluitor câtă funciară indiferență sau chiar ostilitate iese la iveală între ființe

care au trăit laolaltă, împărțindu-și treburile dar nu și împărtășindu-și viața. Încetarea prieteniei fiindcă folosul imediat sau plăcerea monotonă a divertismentelor în comun au expirat arată că de fapt nu fusese între acei inși niciodată propriu-zis prietenie. O prietenie adevărată nu se poate epuiza prin uzură și nici nu poate înceta fiindcă părțile și-au descoperit la un moment dat alte gusturi sau alte interese. Încetarea unei prietenii este faptul cel mai grav ce poate surveni în existența cuiva a cărui conștiință e de rang cu adevărat uman : e un fel de moarte, o moarte parțială pe care o decide liberul arbitru.

Uneori această decizie e inevitabilă, indiscutabilă și absolută ; atunci e luată poate nu fără efort, dar fără ezitare, ca imediat și existențial obligatorie : acesta e cazul când în persoana prietenului se revelează brusc un monstru, când, cu alte cuvinte, întregul său spațiu moral e invadat de inumanitate. Să despuiem asemenea cazuri de orice eventual și iluzoriu prestigiu „demonic" : adevăratele urme ale monstruosului și inumanului sunt : nulitate, impostură, minciună sau, pentru a da niște exemple din literatură, Hlestakov ori Coriolan Drăgănescu. Între derizoriu și odios deosebirea e doar de optică, nu și de esență ; de la Tartuffe la Iago, de la Hlestakov la Macbeth nu există esențial nici denivelare, nici distanță. Deriziunea sau ferocitatea sunt termenii unei alternative doar aparente. Nu există abominație de care nulitatea să nu fie perfect aptă. Oroarea pe care, odată demascat, un asemenea ins o inspiră vine din această nelimitată a lui aptitudine de a invalida existența. Nu încape nici o îndoială și nici o speranță : raporturile cu el nu numai că trebuie să înceteze neîntârziat, dar și trecutul comun se casează în întregime, cu atât mai vârtos cu cât a fost mai intim și mai prețuit. În atare caz, procesul nu i-l facem în fond aceluia, ci nouă înșine, fiindcă e greu de admis (dar nu imposibil) că cineva poate deveni radical altul decât era de la început și deci eroarea în alegere a fost fără de scuză.

Dar, dincoace de asemenea cazuri extreme, nu e deloc exclus ca cineva să-și schimbe firea până într-atât încât relațiile cu el să nu poată continua potrivit cu afinitățile pe care se întemeiaseră înainte și deci prietenia să

înceteze oarecum de la sine. În asemenea caz, încetarea aceasta nu e efectul unei revocări decisive, ci e de fapt doar o suspendare, chiar dacă nu sunt șanse să se revină asupra ei.

Revocarea prieteniei devine o problemă supusă deliberării și pronunțării exprese în cazurile în care prietenul săvârșește fapte de natură să-i atragă oprobriul. În asemenea cazuri, intransigența poate fi pur și simplu o dovadă de închistare sufletească, de infatuare și de fariseism. Prietenia, dacă e adevărată, e un sentiment profund, care presupune și un credit nu nelimitat, dar foarte larg făcut partenerului. Mai ales dacă greșelile acestuia sunt grave și de natură să-l izoleze socialmente, este nu numai o datorie de caritate, dar ar trebui să fie un impuls al inimii să-i dăm întreaga noastră asistență, mergând până la a ne compromite public pentru el. Firește, între obligațiile ce ne incumbă în atari împrejurări este și cea de a-i atrage atenția și de a nu-i ascunde blamul nostru, dar trebuie să existe și aici o măsură, o cuviință, un respect al libertății celuilalt, care să ne cenzureze excesul moralizator, cu atât mai mult cu cât fiecare știm foarte bine că nici onorabilitatea noastră nu e perfectă. Există firește o limită a răbdării față de abaterile prietenului, dar această limită trebuie să fie cât se poate de largă : acesta e și înțelesul preceptului „să ierți fratelui tău de șaptezeci de ori câte șapte”.

Răbdarea și toleranța aceasta sunt cu putință atâta timp cât, în ciuda abaterilor sale, prietenul continuă să accepte în principiu legislația morală și criteriile comune pe care s-a întemeiat prietenia. Dacă și-a schimbat principiile, dacă a repudiat acea legislație și acele criterii, e limpede că a rupt comunitatea esențială a prieteniei și că aceasta nu mai poate dăinui. Încetarea ei, explicit sau implicit declarată, are un caracter expres și inflexibil. Nu însă și ireversibil în mod absolut. Trebuie să fim intratabili în asemenea situație, dar nu absolut și necondiționat intratabili. La Rochefoucauld spunea că oricât de mare ar fi rușinea pe care am putea-o merita, stă în puterea noastră s-o răscumpărăm. Bineînțeles, cu un preț tot atât de mare, care, desigur, trebuie să fie, omenește vorbind, neînchipuit de greu de plătit și, fără îndoială, în nici un caz pe măsura și puterile sufletești

ale unei firi comune. Cine e în stare de asemenea efort (care desigur e și de durată), merită nu numai reabilitarea totală și fără rezerve, dar o admirație și un respect mai mari decât ar fi putut obține anterior.

Există însă cazuri teribile, când, fără ca unul din prieteni să comită vreo acțiune moralmente blamabilă, respectând în continuare codul moral comun și păstrându-și întreaga bună credință, prietenia intră într-un conflict fără ieșire, adică propriu-zis tragic : în cazul disensiunilor politice. Bineînțeles, nu e vorba de simple divergențe de opinie și de opțiuni diverse sau opuse în cadrul unui regim stabil : acestea pot provoca uneori între prieteni nervozități trecătoare, ridicări de ton și ofense mai mult sau mai puțin suportabile și de regulă mici zgândăriri de nuanță epigramatică și ironică, aproape niciodată de natură să întunece prietenia. Dar marile crize politice, lovituri de stat, revoluții, război civil pot arunca buni prieteni în tabere opuse. În asemenea cazuri, adversitățile sunt ireductibile nu numai pentru că pasiunile se exacerbează extrem, cu consecințe sumare și implacabile, ci și pentru că problema binelui public, *salus populi*, capătă un caracter radical, adică tragic.

Atunci se pune proba de foc. Cazuri de acestea au fost mai puțin rare decât s-ar putea crede, în vremuri de război civil și teroare : prietenii se pot afla în tabere vrăjmașe iar unul să cadă în teritoriul stăpânit de ceilalți și la cheremul aparent fostului său prieten. Acesta nu va ezita să-și trădeze mai curând cauza decât prietenul, călcând peste propria convingere, cu orice risc, inclusiv cel suprem.

Iată înțelesul ultim al tezei lui Aristotel : prietenia este mai presus de dreptate. În ultim resort, aceasta e dreptatea.

Dreptatea neputând fi decât divină, prietenia, ca și dragostea, e de fapt cale împreună spre Dumnezeu.

(1974)

ELOGIUL MEMORIEI

Circulă printre oameni părerea că memoria individuală nu e decât o însușire subalternă, auxiliară, care, la cei mai slab dotați intelectual, ține loc de inteligență.

Adică : să fim atenți, să nu ne lăsăm amăgiți, să nu luăm, cum zic francezii, *des vessies pour des lanternes* (niște bășici drept lanterne), să nu luăm drept supradotat pe unul care dispune doar de o ținere de minte ieșită din comun, nu însă și de un intelect deosebit. Iorga bunăoară, în ochii multora, nu era decât un zmeu al memoriei, o bibliotecă și o arhivă ambulante, dar nu și o minte prea grozavă ; o butadă ardelenească zicea despre el că „avea minte multă dară nu tătă bună".

De aici reiese pentru nu puțină lume că între ascuțimea inteligenței și întinderea ținerii de minte ar fi un raport invers proporțional.

Montaigne se vaită, în mai mult de un loc din *Essais*, că memoria nu-l prea ajută. E doar o cochetărie. Să nu-l credem sută la sută : băgați de seamă cum la tot pasul îi vin în minte sumedenie de citate din mai toți poeții latini !

Coroborat cu părerea sus pomenită, circulă și altă prostie : îndemnul de a nu ne încărca memoria. O pedagogie a lenei minții. Memoria trebuie, dimpotrivă, exersată la maximum. Cu cât e mai încărcată, cu atât e mai precisă, mai vie, mai abundentă și mai promptă.

Atrofia memoriei ca efect al menajării ei nu e altceva decât incultură și ininteligență. Mai mult : e pierdere de identitate, deci nulitatea personalității.

Vechiul învățământ, din veacurile trecute, care miza pe solicitarea maximă a memoriei, a format marile spirite ale Europei. În schimb, deceniul ministeriatelor socialiste ale învățământului în Franța (Lionel Jospin și Jack Lang), tinzând la o educație nivelatoare, anti-selectivă, demagogic anti-elitară, a avut niște efecte catastrofale, socialmente probabil iremediabile pentru o

generație. La noi, după patru decenii de falsificare a istoriei și eradicare a elitelor, ce să mai spunem? Atât doar, că au fost totuși două perioade mai puțin rele, între 1964-1971 sau în ultimii ani pre-decembriști, când copiii erau în grija bunicilor.

Există, e adevărat, și un soi de parazitare a memoriei, o anumită emulație de tipul „cine știe câștigă”. Nu ar fi nimic rău în asta dacă nu ar duce la vicierea noțiunii de cultură. În închisoare, unde deținuții, profitând de tovărășia unor inși presupuși tobă de carte, căutau să-și „îmbogățească” sau să-și etaleze „bagajul cultural”, mi-am dat în petec nereușind să le enumăr pe toate cele 9 muze și atrăgându-mi pe bună dreptate replica mustrător dezamăgită: „Ah, și eu care auzisem că sunteți un om cult!”. Acolo nu aveai recurs la dicționar pentru a completa lacunele sau a decide un pariu.

Oricum, nu numai în închisoare, dar mai ales acolo, sau în alte circumstanțe vitrege, memoria reprezintă antidotul deprimării. Nu pot fi deloc de acord cu celebrul vers al lui Dante: *nessun maggior dolore*... Cel puțin experiența mea m-a convins de contrariu. Erau acolo și unii care nu suportau să se evoce vremurile mai bune, asta îi făcea să resimtă și mai acut răul prezent. Aceștia ne detestau pe noi, cei cu amintirile, căci îi împiedicam să se acomodeze cu răul. Dar și eu îi detestam pe ei. Îi detest și acum: sunt cei care nu vor să-și amintească de România de dinainte de 1940, de România europeană, de România adevărată. Sunt cei care nu mai vor să știe nici de rege, nici de liberalism, nici de marile valori ale culturii noastre. Sunt cei care se acomodează cu Iliescu, cu neo-comunismul și cu minciunile oficiale. Sunt cei care cred că tot răul vine de la Opoziție și Parlament. Sunt cei pentru care chemarea minerilor la 14 iunie 1990 nu e o crimă strigătoare la cer și în veci iremisibilă.

O lume fără reprezentarea trecutului e o lume imbecilă, o lume fără onoare, o lume fără valoare. E o lume inexorabil sortită să dispară.

O lume amnezică nu poate fi o societate civilă, ci doar un agregat de hominieni.

Comunismul și sovietizarea asta au vrut să facă în Estul Europei: o lume amnezică și imbecilă. Și în nu mică măsură au reușit. Societatea noastră e mutilată sufletește și oarecum decerebrată.

Ni se tot spune de unii să uităm ce a fost și să fim uniți. „Unire, unire!” – repetă benevolenți toți cei care au ceva de ascuns. Bine, dar dacă nu mai știm ce am fost, deci și ce (și cine) suntem, de ce, pe ce temei să ne unim? Unirea cui, unirea cu ce? Și cu cine?

Vine, bunăoară, la noi, în primăvara 1991, domnul François Mitterrand, strânge mâna pătată de sânge a lui Ion Iliescu și-i răspunde doamnei Doina Cornea, care-i amintise de invazia minerilor: „Eh, asta e o chestie de anul trecut!”.

Masacrul Inocenților s-a întâmplat acum două mii de ani, domnule Mitterrand! Istoria nu ne spune dacă vreun șef de stat, în anul 2 al erei noastre, s-a dus să-l complimenteze pe Irod.

Să uităm, să iertăm, să nu fim răzbunători, să nu fim „resentimentari”.

De iertat putem ierta, trebuie să iertăm: e o virtute creștină benefică și transfiguratoare. Dar întrebarea e: cine pe cine să ierte? Cine are această calitate? Cine, în mod decent, îi poate pretinde Adrianei Georgescu să-l ierte pe Nicolski? Cine, în mod decent, îi poate pretinde Elizabetei Rizea să-l ierte pe Cârnu?

Să nu fim „resentimentari”, să nu fim răzbunători. Mai întâi, „resentimentar” înseamnă altceva, e un viciu de structură în ordine morală, analizat de Max Scheler, care nu intră în bilanțurile justițiare ale victimelor și călăilor. Dar răzbunarea trebuie *evitată*. Zic evitată și nu exclusă, căci pentru ca răzbunarea să nu se reverse, să nu se declanșeze în lanț, este obligatoriu ca justiția să nu fie „evitată”.

Dar ce se poate spera într-o țară în care ministrul justiției, fără frica lui Dumnezeu, și-a făcut ostentativ, în văzul națiunii, la depunerea jurământului, de două ori semnul crucii, iar apoi destituie fără jenă un înalt magistrat pentru că avusese cu câtva timp înainte curajul să pronunțe un verdict împotriva călcătorului de lege Ion Iliescu (al cărui avocat fusese atunci tocmai bine actualul[1] ministru de justiție)? Ce fel de justiție se poate spera într-o țară în care alți magistrați se solidarizează, de asemeni în văzul națiunii, cu acest ministru sperjur?

---

1. În 1993 (notă din 1997).

Într-o țară în care justiția se eschivează îndărătnic vreme de trei ani și jumătate, răzbunările nu pot decât să mocnească și va fi groaznic dacă vor izbucni. Nu vă jucați cu focul, domnilor. Și, mai cu seamă, nu vă amăgiți cu ideea dementă că sunteți infailibili și eterni și că nu veți avea de dat socoteală.

În definitiv, cuvântul „răzbunare” îl are în el pe „bun”. În *Orestia*, în *Hamlet*, răzbunarea înseamnă reechilibrarea lumii, purificarea ei, exorcizarea ticăloșiei și crimei. Iar Eryniile nu devin Eumenide, adică „binevoitoare”, decât *după*.

NISIPUL ȘI JUNGLA

Ca Hamlet meditând cu craniul lui Yorick în mână, Paul Valéry ridică de pe plajă o cochilie și îi contemplă uimit structura geometrică, efect, parcă, al unei torsiuni helicoidale impuse unei forme conice. „Comme un son pur, ou un système mélodique de sons purs, au milieu des bruits, ainsi un cristal, une fleur, une coquille se détachent du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles" (cf. *L'homme et la coquille*, în *Oeuvres*, I, Pléiade, p. 887). Privite izolat, cristalul, floarea, cochilia uimesc într-adevăr prin perfecțiunea lor (aparent?) rațională, dar nu cumva luarea lor în sine, privilegiindu-le, omite ordinea, prea complexă și vastă pentru a putea fi remarcată, a tuturor formelor naturale? Nu cumva „le désordre ordinaire de l'ensemble des choses" e în realitate o ordine mult mai cuprinzătoare, integratoare a tuturor fenomenelor?

Plaja însăși, cu vegetația ei rară, măruntă și țepoasă, cu dunele și arcurile de cerc paralele pe care le desenează așezarea variabilă și întâmplătoare (dar de ce întâmplătoare?) a firelor de nisip, nisipul însuși, adică infimele și variatele fracțiuni de rocă și de cochilii a căror multitudine e o spaimă a gândului, spuma valurilor și crestele lor, nu au aceeași ordine, însă multiplicată infinit, în infinit de multe forme? Finitul cochiliei (al cristalului, al floarei) nu e cumva de aceeași esență cu infinitul nisipului și al mării?

Structura frunzei nu e mai puțin riguros geometrică decât a unei flori. Dar structura ansamblului unei multitudini de frunze?

Copacul, pădurea, jungla? Între noțiunea de ordine și cea de junglă ni se pare că este cea mai radicală antinomie, dar nu e jungla un univers de frunze, ramuri, liane, care, contemplate separat, nu se deosebesc, în principiul lor, de cochilie? Jungla ne pare dezordine fiindcă e o ordine mult mai complexă decât cea pe care

o instituim noi, cu toate aparaturile noastre electronice și cibernetice. Ordinea noastră, oricât de mult s-ar complica (și tocmai complicându-se și sofisticându-se devine o junglă de gradul doi), se va degrada și dezorganiza, inevitabil, până la dispariție, indiferent dacă peste sute de mii sau milioane de ani, în vreme ce ordinea junglei îi va supraviețui, iar când va dispare și ea prin înghețarea sau spulberarea planetei, ordinea ei ca atare, principiul ei generator și schema ei morfologică, va rezista în cosmos, ca epifanie permanentă, virtuală sau actuală, a sa.

Logica desfășurării și creșterii până la inextricabil a vegetalului, adică însuși principiul junglei, e pentru artist o ispită, nu lipsită de primejdie, ca și o incursiune efectivă în junglă, dar e o ispită a raționalului și a consecvenței imaginației ; Leonardo da Vinci i-a cedat nu o dată, cel mai de seamă exemplu fiind pictura plafonului boltit al unei săli din Palatul Sforza de la Milano.

II

INIMA REGELUI

... What infinite heart's ease
Must kings neglect that private men enjoy !

(Shakespeare, *Henry V*, act 4, I)

Convorbirile lui Mircea Ciobanu cu regele Mihai I al României au avut loc în două etape scurte : prima, de opt zile, în luna iulie 1990, a doua, de 14 zile, în luna octombrie a aceluiași an. Deci o săptămână și apoi două, la interval de două luni și jumătate. Judecând după scurtimea celor două etape și după lungimea intervalului, deducem că aceste convorbiri au fost probabil înregistrate pe bandă : e modul cel mai rapid și spornic de alcătuire a unui text, dar și cel mai laborios în ce privește transcrierea și punerea la punct. Așadar, Mircea Ciobanu a făcut probabil două drumuri în Elveția, la Versoix, cu două relativ scurte șederi, dar cu riguros program zilnic și, cum vedem, foarte bogat ca rezultat. Probabil că în interval a fost în țară, atât pentru munca de transcriere, cât și chemat de activitatea sa de redactor-șef la o mare editură, neputându-și permite o prea lungă absență de la ocupațiunile ce-i incumbă. Încerc să-mi imaginez cum s-a ivit inițiativa acestei extraordinare cărți. Din câte am înțeles, Mircea Ciobanu, aflat în călătorie în Elveția și plimbându-se prin împrejurimile Genevei, a avut ideea de a încerca marea cu degetul anunțându-se la Versoix. Regele, pentru care, prin felul existenței sale în cei peste patruzeci de ani ai exilului, eticheta e redusă la mai puțin decât minimul și care e un om nu foarte comunicativ nici locvace, dar extrem de accesibil și deschis, știind să suprime distanțele cu cea mai naturală simplitate, a acceptat și s-a supus unui interogatoriu deferent, dar îndrăzneț și tenace. Fără îndoială că aceste întrețineri

i-au pasionat progresiv pe ambii interlocutori : e vădit că ele s-au desfășurat sub o zodie de mare inspirație. Poate că intenția inițială nu va fi fost a unei cărți, ci doar a unui interview ceva mai lung, a cărui idee îi va fi venit lui Mircea Ciobanu către sfârșitul primului său sejur, sau poate că oricum nu dispunea de un timp suficient, dar, văzând ambii interlocutori cât de rodnică este întâlnirea lor, a urmat ca ea să fie reluată cât mai curând cu putință spre a fi continuată până la capăt, ceea ce a avut loc, cum vedem, în toamnă.

Binecuvântată a fost inițiativa lui Mircea Ciobanu ! Și desfășurată sub augurii cei mai fericiți. Indiferent care va fi viitorul țării noastre și al regelui ei, indiferent dacă în timpul terestru în care mai putem nădăjdui vor ajunge să se regăsească în chip durabil și folositor, această carte va rămâne una din marile împliniri ale limbii și literaturii române. Iar dacă va fi tradusă într-o limbă de circulație, așa cum ar fi normal într-o Europă conștientă de valorile ei (dar nu e utopică azi asemenea condiție ?), ea s-ar așeza de la sine în rândul marilor cărți de înțelepciune și experiență umană, care nu sunt mult prea multe din antichitate până azi, între ele figurând, ca să menționăm încă un titlu românesc, și *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt.

Regele Mihai e astăzi prea puțin și mai cu seamă foarte imperfect cunoscut. Dar cei cât de cât informați, și cele poate câteva mii de oameni de bună credință care își mai amintesc au despre el o imagine simplificată și sumară, chiar dacă favorabilă. Românii *aceștia*, deci în principal oameni în vârstă, știu că regele Mihai a avut o adolescență lipsită de căldura unui cămin familial, iar strălucirile exterioare de care are parte cineva destinat rangului suveran au fost pentru el formale și reci, sarcini stânjenitoare împresurându-i libertatea și bucuriile tinereții. Nu mai evoc episoadele care se știu : rege copil, detronat de tatăl său, lipsit de prezența mamei, ființa cea mai apropiată sufletește, cea mai înțelegătoare, de o rară delicatețe omenească și gingășie feminină, pe care nu a putut-o vedea, în toată perioada celor zece ani de domnie ai tatălui său, decât sporadic și drămuit, apoi rege din nou, între 19 și 26 de ani, al unei țări antrenate într-un război pe care-l vedea dinainte pierdut, neputând,

firește, să-l dorească pierdut, dar pe de altă parte nici câștigat, singur într-o curte regală izolată, fără agrementele presupuse de profani, cu viața privată supravegheată din umbră și înconjurată de iscoade, văzând dezastrul către care o alianță funestă și detestată împingea țara și încercând cu puținii săi sfetnici de taină să găsească o cale de a o scoate din această fatalitate, apoi decizia sa temerară, curajul său disperat, necontând decât pe fidelitatea netestată dar imediat confirmată prin fapte a armatei, apoi lunga tensiune cu ingerințele, abuzurile și cinismul sovietice și comuniste, cu cinismul, ignoranța, lașitatea, obnubilarea mentală a marilor aliați anglo-saxoni și a faimosului „trust al creierului” american care au abandonat infernului stalinist pentru o jumătate de secol viețile a sute de milioane de oameni din mai mult de o treime a globului. Rezistența, opoziția, demnitatea fără fisură și curajul dirijat cu tenacitate ale unui rege foarte tânăr (dar, așa cum spune el însuși, „în anii aceia nici un om din generația mea nu mai era tânăr” și „în timp ce alții se maturizau eu îmbătrâneam”). Apoi extorcarea abdicării prin amenințarea cu uciderea a o mie de tineri arestați, de către echipa de gangsteri Groza și Gheorghiu-Dej. Apoi exilul, precaritatea vieții materiale, munca, în special cea în domeniul aviației civile, dar și cea mult mai puțin afecționată de agent de bursă sau cea de mic cultivator cu clientelă redusă (ca în episodul final din *Candide* al lui Voltaire). Viața extrem de austeră („amuzamentele, frivolitățile, erau pentru alții”, spune regele într-un loc). Regele în exil și familia lui nu-și puteau permite decât o rezervă îndoliată de-a lungul deceniilor ce treceau peste poporul român îngropat de viu. Regele nostru alături de o regină care, ca tânără principesă purtătoare a unuia din cele mai mari nume ale istoriei, a avut curajul magnific, inspirat de iubire, de a se logodi cu un rege a cărui detronare era iminentă.

Tot ce știau despre regele Mihai oamenii de bună credință care-și mai amintesc sunt aceste trăsături de caracter exemplare, ținuta lui morală exemplară, extraordinara lui prestanță fizică, alura lui cu adevărat regală, asociate cu oarecare timiditate, cu o rară și cuceritoare modestie, nu mai puțin autentică decât

marea lui simplitate umană. Nu tot atât s-a cunoscut, deși nu s-a ignorat cu totul, darul său de a găsi în împrejurări dificile nu totdeauna previzibile cuvintele cele mai adecvate, sobre dar ferme, atitudinea cea mai adecvată și mai demnă.

Este o mare asemănare de caracter și de structură umană între regele Mihai și bunicul său Ferdinand. Evident, nu în toate privințele, caracterele omenești nefiind standardizate iar viața fiecărui om, rege sau nu, fiind unică. Dar aceeași notorie lealitate, aceeași distincție, aceeași delicatețe față de semeni, același devotament neostentativ și de la sine înțeles, spontan și necondiționat, pentru țară. A fi rege însemna pentru Ferdinand, așa cum înseamnă pentru Mihai I, a nu putea *prin destin* să aibă alt interes personal decât interesul țării. Aici se plasează deosebirea esențială între, pe de o parte, acești doi regi ai României și, pe de altă parte, cel din generația intermediară, Carol al II-lea.

Carol al II-lea avea calități personale cu totul ieșite din comun. Așa cum spune fiul său, „puteai discuta cu el ca cu un profesor de universitate". Extrem de inteligent, foarte cult, cu o mare putere de muncă, cu un farmec personal irezistibil (sau aproape: unii i-au rezistat): ochii lui albaștri aveau o privire învăluitoare, ușor ironică, deosebit de atașantă. Ceea ce a făcut pentru cultură în cei zece ani de domnie a fost într-adevăr remarcabil, cu o perfectă competență, cu discernământ în alegerea oamenilor (dar numai în acest domeniu). Ei bine, acum, citind cartea lui Mircea Ciobanu, în care auzim gândurile cele mai din lăuntru ale regelui Mihai, formulate în termenii la care recurge cu precizia gândirii sale lipsite de grabă, cu singura grijă de a spune lucrurile adevărat, nici mai mult și nici mai puțin decât îl autorizau conștiința și memoria sa răbdător consultate, ne putem da seama că strălucita inteligență a lui Carol al II-lea era fără profunzime, fără o traiectorie controlată, punând accentul și opțiunile pe lucruri efemere și pe ispite nestăpânite, fără reprezentarea efectelor și nici a realei lor valori. (La un moment dat, Mircea Ciobanu întreabă dacă regele Carol al II-lea nu a fost totuși o natură puternică, la care fiul răspunde: „Nu, n-aș putea spune. (...) Cred mai degrabă că era o natură slabă, care

n-a fost în stare să-și domine pasiunile".) Spre deosebire de Carol al II-lea, fiul său, cu rezerva, cu lipsa sa totală de vanitate și de ambiție personală, cu ușoara sa timiditate și exemplara sa modestie, mai mult decât atât, cu grațioasa sa umilitate în fața realului și a vieții, merge consecvent și coerent în profunzime, la esența lucrurilor. Inteligența sa, de care nu numai că nu face caz și cu care nu-i trece prin minte să se laude sau să epateze pe cineva, nu e nici o clipă în defect, ba e perpetuu pătrunzătoare, în perpetuă atenție, și, solicitat cu deferență dar fără cruțare și insistent de Mircea Ciobanu, emite nenumărate precepte, observații, intuiții, ipoteze, sentințe, în formulări memorabile, de o frumusețe pe măsura sincerității sale absolute. Ciobanu îi pune întrebări dificile, indiscrete (respectuoase dar indiscrete, mai mult decât îndrăznețe) și nu-l iartă, nu-l lasă să se derobeze, iar regele acceptă, admite, se supune, se livrează, e hotărât să nu revendice nici un menajament, nici o imunitate, răspunde exhaustiv la toate aceste forări în zonele cele mai rezervate ale conștiinței, aceasta cu un curaj impresionant și cu o tot atât de impresionantă decență. Aceasta a fost posibil fiindcă suntem în prezența unui om cu desăvârșire liber, în înțelesul cel mai profund al cuvântului.

Explicația acestei libertăți o oferă chiar regele, în câteva fraze de la sfârșitul cărții: „Un creștin adevărat este o ființă lucidă, nu se lasă ademenită pe căi potrivnice naturii lui. El aparține adevărului, și adevărul ne eliberează". „Eu știu că de nimic nu s-au temut comuniștii mai mult decât de credința oamenilor în Christos. Ei înțelegeau mai bine decât toți că un om credincios este un rob mai puțin." „Ori de câte ori vorbesc despre necesitatea credinței, îmi aduc aminte de vorbele lui William Penn: dacă nu te lași condus de Dumnezeu, ești sortit să fii condus de tirani. Mă gândesc uneori că, după primul război mondial, mai mult decât până atunci, dovezile de credință ale europenilor începuseră să scadă și că așa a fost posibilă ascensiunea unor dictatori ca Mussolini sau Hitler. După cel de al doilea război, înmulțirea dictatorilor a arătat că necredința s-a răspândit ca o molimă și că de aceea oamenii au fost lăsați

în întuneric, pe mâna unor tirani. Un credincios nu se teme. Și acolo unde nu este teamă, nu este nici tiranie.”

Poate că și regele Mihai, ca orice om, a cunoscut uneori teama. Dar a dovedit prin toată existența sa că nu cedează, în nici un caz, niciodată, acestui sentiment diminuant, natural poate, subuman sigur. Tot ce a făcut, în momente când stihiile pustiirii îl asaltau din toate părțile (insist : din *toate* părțile), a fost să le privească în față, netulburat, să le spună exact pe nume și să nu se încline. Nici actul de abdicare de la 30 decembrie 1947 nu a fost altceva, dacă ne gândim bine, având în față întregul tablou.

Regele Mihai este un creștin, cu teamă *numai* de Dumnezeu. De nimeni altul și de nimic altceva.

Unui astfel de om, unui astfel de rege, nu-i poți purta, cunoscându-l, decât un imens respect, iar apropiindu-l, o imensă iubire. Asta dacă ai destulă cuviință, dacă ai destulă inteligență. Dacă nu, îți poate inspira, desigur, și alte sentimente. Dar nu teamă.

Discipolii lui Machiavelli, luându-l *ad litteram* fără a-i percepe, o totuși ocultată, nuanță ironică, disprețuiesc un principe care nu inspiră teamă ; de fapt îl disprețuiesc pe Dumnezeu, care nu le inspiră teamă („Teama de Domnul, aceasta e înțelepciunea”). E drept că de la Renaștere încoace (și chiar înainte, dar rar și nu fără riscuri, civilizația medievală fiind una a libertății, contrar a ceea ce cred ignoranții) așa-numita de către moderni „Realpolitik” s-a arătat rentabilă ; în ultimele secole a avut practicanți iluștri, Richelieu, Frederic cel Mare, Bismarck. În genere, așa numiții despoți luminați. Dar a trecut vremea lor. Despoții veacului nostru numai luminați n-au fost, iar admiratorii lor, infatuați și oportuniști, uluiesc prin imbecilitate. Priviți evenimentele ce se desfășoară accelerat și spectaculos sub ochii noștri. Și-ar fi imaginat „realiștii” așa ceva ? Pe noi, „naivii”, adică pe noi, lucizii, evenimentele acestea nu ne miră. Nu le mai speram, dar nu ne miră. Cum apare azi celebra întrebare a lui Stalin, așa de gustată de lumea unui Averell Harriman : „Câte divizii are Papa ?”.

TRIUMFUL OLIGOFRENIEI

S-au împlinit patru decenii de când în sinistra toamnă a unui an bogat în dezastre s-a săvârșit o crimă atât de cumplită, încât însăși stupiditatea ei strigătoare la cer pălise sub imensa ei oroare. Un om de geniu, dătătorul unei opere a cărei incredibilă vastitate îngreunează cunoașterea nenumăratelor ei splendori, a fost smuls într-o seară din sălașul muncii lui de savant, târât în bezna unei păduri, batjocorit și ucis într-un chip a cărui grozăvie nu o vom ști pe deplin niciodată. Fapta venea într-un lanț sângeros de masacre cărora le căzuseră victime o mulțime de oameni, cunoscuți și mai puțin cunoscuți. Fapta venea după un înspăimântător cutremur de pământ și după amputările teritoriului național fără putință de apărare. Se părea că ne ajunsese vedenia lui Ezechiel cu Gog și Magog. Samavolnicia, sila și uciderea se vesteau la tot pasul. Prostia agresivă, de asemeni. Nici o atrocitate nu mai putea să surprindă, toate alcătuiau un unic puhoi al teroarei și barbariei. Totuși, asasinarea lui Nicolae Iorga i-a tăiat țării întregi răsuflarea. Fapta aceasta a fost resimțită de toți ca o decapitare a nației. Furia bestialității împotriva spiritului, ura dementă împotriva culturii și inteligenței și-au găsit în uciderea lui Iorga o împlinire cutremurătoare : triumful oligofreniei. Atentatele contra culturii și făuritorilor ei sunt atentate la esența națiunii respective și la esența umanității ca atare. Lucrul acesta a fost simțit și înțeles atunci de cvasi-unanimitatea conștiinței românești.

Iorga spusese răspicat, mereu, în campaniile lui nu rareori pătimașe, nu rareori nedrepte la adresa unor persoane, dar totdeauna întemeiate pe realități verificabile istoricește, că ființa unei națiuni se afirmă și se menține numai prin cultura ei ; vicisitudinile istorice îi pot amenința și chiar desface formele de existență statală, cum în atâtea cazuri s-a putut vedea, dar acolo

unde există o cultură autentică, nu fabricată, o cultură perpetuată, cu orice preţ, din impuls natural, irepresibil, dar şi cu conştiinţa clară a vitalei ei necesităţi, acolo fiinţa naţiei rezistă, iar la momentul propice, care în cele din urmă vine, ea se va restaura în toată suveranitatea ei. Lucrul acesta l-a spus şi repetat Iorga de nenumărate ori în cursul anilor, iar în ultimul său an de viaţă, când atâtea ţări au fost sugrumate de o putere cotropitoare care-şi alungase propria ei cultură, el l-a proclamat printr-un tir continuu de scurte articole tunătoare, ca de pildă acesta, intitulat *Indestructibilul*, pe care-l reproducem aici în întregime: „Ce înfăţişare calmă au ţinuturile unde popoarele şi-au pierdut dreptul de a dispune de ele înseleǃ Oameni interesaţi, dar şi de aceia care sunt numai nişte oneşti informatori, asigură că totul merge bine; supt dominaţia străină «ordinea», care s-a făgăduit şi care e singura scuză, domneşte în toate: hrana de toate zilele, fireşte câtă rămâne de la stăpân, liniştea, fără care se aşteaptă o teribilă represiune, şcoli deschise, cu anume dascăli şi programul corespunzător, literatura care nu aţâţă spiritele şi, în loc de teatru, se revarsă valurile de armonie ale reprezintaţiii de operă. /... / Aşa, cred unii, poate să meargă până la nesfârşit, de la o generaţie de fericiţi la alta. / Da, la suprafaţă aşa este. Dar mai e ceva la fund. / Se poate ca cei de acum, într-un moment de slăbiciune, să primească aşa ceva. Se poate ca, la capătul tuturor sforţărilor, la aşa ceva să se supuie. Dar noi suntem cu toţii numai expresia actuală a unui popor care a trăit veacuri întregi. / Putem slăbi, şi putem fi zdrobiţi. Dar aceia n-au avut slăbiciunea şi nici nenorocirea. Cu luptele, suferinţele şi triumfurile lor, ei sunt acolo, în fund, şi nimeni nu-i poate atinge. / Ei sunt indestructibili" („Neamul românesc", 30 martie 1940; cf. N. Iorga, *Ultimele*, Craiova 1978, p. 90). Altă dată, cu mulţi ani înainte, Iorga scrisese într-un articol ocazional această frază, care consună cu textul citat mai sus: „...dacă oamenii pot părăsi dreptatea ce suferă şi o pot uita chiar în locul ei de zăcere, ei nu sunt aşa de mişei încât să nu alerge după dreptatea care se încinge pentru luptă şi sare asupra duşmanului" (*Giuseppe Garibaldi*, 28 iunie 1907, cules în *Oameni care au fost*, Bucureşti,

1966, vol. II, p. 174). Se pare cumva că în aceste texte nu e vorba propriu-zis de cultură? E vorba de suflet, e vorba de conștiință, care în lipsa culturii pier. Dar cultura nu poate exista decât în totalitatea manifestărilor ei, care unora le par un lux, o joacă, ceva frivol și superfluu, chiar o sustragere de la treburile serioase, productive. Aceștia nu știu și trebuie să li se spună, chiar dacă nu sunt în stare sau nu vor să înțeleagă, câtă muncă, ce fel de muncă, temeinică, neîntreruptă, cere neapărat creația intelectuală și artistică *profesională*. Un lux, cultura? Poate, dar fără luxul acesta ființa unei nații se atrofiază până la dispariție. Talent, plăcere, gust, adică lucruri ce nu pot fi „încadrate" după criterii sigure? Însușiri pe care unul sau altul le poate contesta? Uneori un fel de a trăi și a lucra care poate stârni invidia, eventual disprețul? Poate că da. Dar și efort, sacrificiu, răbdare, știință. Ca în cazul lui Iorga însuși. De asemeni în al unor Eminescu, Hasdeu, Caragiale, Sadoveanu, Pallady, Enescu, Brâncuși, odinioară Cantemir. Adică în cazul tuturor celor care, în țara noastră ca și în toate țările, au dat și dau nației nu numai bucurie, alinare, încredere, dar și dreptul și tăria de a-și revendica locul în lume. Iorga a fost un exemplu impresionant nu numai de uriașă muncă intelectuală, dar și de conștiință a necesității absolute pe care o reprezintă cultura în viața unui popor. Cu cât anti-cultura se profila mai amenințătoare, cu atât Iorga îi opunea mai răspicat și mai tenace glasul spiritului. „*Cu mamutul ori contra mamutului, aceasta e chestiunea* ", spune Iorga în unul din articolele scrise în vara anului 1940.

La instalarea dictaturii legionare se dezlănțuise în presă valul unei nemaipomenite vulgarități de limbaj, în special la adresa fostului rege, din partea unor tămâietori neofiți și zeloși ai noului regim. Această deșănțare, indiferent de nedemnitatea celui vizat, a atras replica imediată a lui N. Iorga; o chemare la ordine și o lecție de cuviință, apărută în 13 septembrie 1940 în „Neamul românesc" sub titlul răsunător ca o somație „SĂ NU FIM MOJICI". Proclamând aceasta, știa că riscă. S-a văzut.

ESHATOLOGIA TANCULUI

În 1953 la Berlin, în 1956 la Budapesta, în 1968 la Praga, tancurile sovietice au funcţionat implacabil. În 1991, la Moscova, n-au mai funcţionat.

De ani de zile, de zeci de ani, trăiam în psihologia tancului. În folclorul socialist românesc apăruse de anul nou bancul: „primiţi tăncuşorul?" (sau: „tanc de vei visa, prieten îţi va intra în casă"). *Ultima ratio* a doctrinei Brejnev asta era: tancul. Şi iată că tocmai la ei acasă, când a fost „la o adică", sovieticii n-au mai reuşit „normalizarea" prin acest procedeu clasic, reputat infailibil. Cine şi-ar fi putut închipui că o lovitură de forţă, pusă la cale de şefii celor două instituţii care garantau puterea sovietică şi băgaseră groaza în omenire, K.G.B.-ul şi Armata Roşie, avea să se isprăvească prin cel mai lamentabil fiasco al istoriei? Dezastrul din 1588 al „Invicibilei Armada" ţinea de categoria tragi-comicului, cum a insinuat-o Shakespeare prin personajul Don Adriano de Armado, din *Love's labours lost*. Fâsâiala sovietică din august 1991 ar fi de un pur efect comic din vremea filmului mut, dacă n-ar fi fost cadavrele celor trei tineri.

Explicaţia pozitivistă a fenomenului e desigur posibilă, plauzibilă şi adevărată, dar în fond rămâne irelevantă. E adevărată, dar nu destul de realistă. Un realist profund nu se mulţumeşte cu explicaţii prin A+B. Nu le respinge, bineînţeles: explicaţia pozitivistă, cauzalistă, este ineludabilă, obligatorie, riguroasă, strictă. Dar cine se mulţumeşte cu atât, în anumită ordine de evenimente şi fenomene, nu ajunge la esenţa lucrurilor. Un realist profund merge mai departe cu analiza, cu raţionamentul, cu imaginaţia, cu intuiţia. El trebuie să opereze cu luciditate maximă. Nu există luciditate pentru cine nu suportă lumina orbitoare. Pentru cine nu mai vede nimic la această lumină.

Explicația realistă a puciului eșuat din august 1991, precum și a întregului proces istoric de trei sferturi de secol care a dus la el, e de natură eshatologică. E sfârșitul unui ciclu de categoria Gog și Magog. Nu glumesc deloc și nu fac pe paradoxalul, cum mă taxează unii prieteni fiindcă am avut imprudența să folosesc cuvântul „paradox" în titlul unei cărți. Dacă ascultăm viața, dacă aprehendăm cu *bun simț* și atenție lumea și viața, înțelegem rostul multor lucruri. Nu al tuturor, dar al multora. A devenit demult o platitudine citarea celebrului distih din *Hamlet*, la care dăm din cap aprobativ și trecem mai departe fără a ne opri o secundă pentru a-i realiza fantastica încărcătură : *There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt in your philosophy*. (Sunt mult mai multe lucruri în ceruri și pe pământ, Horatio, / Decât poate visa filozofia voastră.)

Am un obicei bătrânesc, poate superstițios, dar care nu a dat greș niciodată : în noaptea anului nou, înainte de culcare, deschid Biblia la întâmplare, iar dimineața citesc primele versete de pe pagina din stânga. Evident, cel mai adesea sunt din Vechiul Testament. Fie că răspund la frământări intime, personale, fie la marile îngrijorări ale lumii, totdeauna textele respective îmi luminează înțelegerea. Anul acesta a fost următorul : „Se clatină pământul, se cutremură, căci planul Domnului se împlinește și El va face din țara Vavilonului un pustiu nelocuit. Vitejii Vavilonului nu mai luptă ci stau în cetățui, puterea le este sleită și au ajuns ca niște femei. Vrăjmașii pun foc locuințelor lor și le sfărâmă zăvoarele ! Se întâlnesc alergătorii, se încrucișează solii, ca să vestească împăratului Vavilonului că cetatea lui este luată din toate părțile..." (Ieremia 51, 29-31). Nu se putea încheia anul 1991 decât pe aceste versete. Am trăit să vedem sfârșitul a ceea ce Ronald Reagan, acest mare președinte pe care diverși netoți îngâmfați îl făceau cow-boy și actor de cinema ratat, a numit cu cea mai meticulos exactă vorbă, de cea mai mare justețe metafizică : *the empire of the Evil* (împărăția Răului). Am trăit să vedem debulonarea statuilor lui Lenin și a lui Djerzinski, rebotezarea Sankt-Petersburgului, dispariția steagului roșu cu secera și ciocanul, dispariția lui „U.R.S.S. bastion al păcii e !". Am fost contemporanii și martorii unei fantastice Epifanii,

trebuie să fim conștienți de asta. Sub ochii noștri lumea lui Rubliov, a lui Serafim din Sarow, a lui Gogol, a lui Dostoievski și a lui Soljenițîn iese triumfătoare din îndelungatul Purgatoriu în care misterioasa Providență a îngăduit să fie martirizată de patru generații.

Evident, evenimentul face parte dintr-o suită de evenimente desfășurate istoric și relevând dimensiunea politicului. Vorba lui Napoleon : „politica e Destinul !”. Evident, nu trebuie să ne culcăm pe lauri. Evident, orizontul e încărcat de nori ce prevestesc poate alte furtuni, evident, istoria nu se încheie și, cum spune Hegel, ea nu e terenul fericirii. Dar e al speranței (a fost aceasta tot timpul, și mai ales în cele mai crâncene momente). Dar ciclul acestui imperiu al Răului s-a încheiat. Vor veni, desigur, ca totdeauna, o mulțime de rele, unele după altele. Dar caracterul malefic al acestui ciclu cred că pentru o vreme nu-l vom mai cunoaște decât din amintiri și din istorie. Zic *malefic* ; acest caracter l-au mai avut și alte cicluri din istoria lumii. Ceea ce e malefic ține de o zare misterioasă și intră într-o zodie în care nici divinul nu e departe.

Dar misterul acestor lucruri, și esența lor miraculoasă, îmbracă înfățișări firești, pe care le vedem ca profane. Ce s-a întâmplat și continuă să se întâmple sub ochii noștri e absolut firesc, perfect natural și poartă niște nume de toată lumea știute. Principalul nume al seriei este Mihail Sergheievici Gorbaciov. El a fost omul căruia i-a revenit să declanșeze toată mișcarea prin care imperiul Răului a sucombat (și el însuși o dată cu acesta). A fost de fapt un ins extraordinar și îl putem numi providențial. Providențial, dar fără simțul Providenței. Nu a înțeles că mișcarea de el declanșată duce necesarmente pe un cu totul alt tărâm. Schimbând ce e de schimbat, rolul său e comparabil cu al lui Virgiliu în *Divina Comedie*, care îl duce pe Dante până în pragul Paradisului, dar acolo nu are acces. Gorbaciov a fost unul din cei mai benefici comuniști. Totuși, – comunist. De acest lucru nu s-a putut mântui.

Am în față o carte lămuritoare pentru cele ce s-au întâmplat și se vor mai întâmpla, este *Viitorul se scrie : Libertate*, a lui Eduard Șevarnadze, apărută înainte de evenimentele din august. Ceea ce adaogă interesului ei

este o prefață inedită, pentru ediția a doua, apărută în noiembrie. Figura lui Șevarnadze se încarcă retrospectiv de o aură cu totul deosebită. Rolul lui de Cassandră în desfășurarea evenimentelor din Uniunea Sovietică de un an încoace dă întregii desfășurări o rezonanță de mare scenariu tragic, în care derizoriul episod final al puciului capătă cu totul alte conotații decât cele pe care le relevam la început. (Îl reabilitează de altminteri, în sensul că îl scoate din categoria comicului de film mut și îl plasează sub specia maledicției, versetele biblice transcrise mai sus.) Demisia lui Șevarnadze din funcția de ministru de Externe și faimosul său strigăt de alarmă în ședința Sovietului Suprem : „Vine dictatura !" i-au dat o dimensiune profetică, pe care nu i-o mai poate nimica șterge. La aceasta se adaogă fraza semi-sibilină rostită de el în prima noapte după declararea stării de excepție, când a venit la Casa Albă să se alăture lui Boris Elțîn : „Dacă Mihail Gorbaciov este implicat, ca victimă sau complice, în acest complot, va trebui să dea socoteală !". Tâlcul poate fi (cred că este) : e complice în rolul de victimă.

Prefața lui Șevarnadze, intitulată : *August 1991, lovitura de stat : „forțele întunericului" ies la lumină* este unul din textele cele mai grave și care vor rămâne în istorie legate de acest eveniment. Dar un alt amănunt din cartea lui Șevarnadze, deci anterior evenimentului din august 1991, este un pasagiu din introducere : „Din ce în ce mai mult se presimțeau, se aprehendau evenimente care puteau reduce la zero rezultatele obținute în mare măsură grație încrederii pe care interlocutorii noștri o aveau în mine. Continuând să dialoghez cu ei făceam tot posibilul pentru a-i convinge de necesitatea de a susține perestroika. Eram crezut. Dar, din când în când se petreceau lucruri în urma cărora nu-i mai puteam privi în ochi." Cuvintele acestea măsoară enorma distanță parcursă în relațiile internaționale ale Uniunii Sovietice, care își pierdea treptat calitatea de „imperiu al Răului". Închipuiți-vă pe Molotov, pe Vîșinski, pe Gromîko spunând asemenea cuvinte. Aceste cobre priveau în ochi, cu cea mai sfidătoare lipsă de rușine, pe niște interlocutori fascinați (când nu erau pur și simplu complici cu ei).

Fapt este că, odată salvat din captivitatea (consimțită) în care l-au ținut în Crimeea complotiștii (salvat prin acțiunea lui Elțîn), Gorbaciov nu mai era decât un cadavru politic. Lucrul acesta a apărut eclatant, printr-un strigăt al inimii, când, în Parlamentul Rusiei, încolțit de Elțîn să citească numele celor numiți de el în ultima vreme în posturi de răspundere și care s-au dovedit a face parte din tagma puciștilor și partizanilor lor, Gorbaciov a exclamat : „să nu lunecăm pe panta isteriei anti-comuniste !” și când a mai declarat și că el nu e o giruetă și nu-și reneagă convingerile socialiste. Ca și cum a voi, după trei sferturi de secol de teroare comunistă, să repudiezi orice urmă de socialism ar fi o isterie, și nu ar fi fost isterie pro-comunismul delirant al intelectualilor occidentali de la Romain Rolland la Sartre. Evident, Gorbaciov a fost o mare figură, dar o figură care *a fost*.

BINOMUL SARTRE-BEAUVOIR

O vorbă pe care i-o atribuiam lui Jean-Paul Sartre, fără a fi verificat dacă-i aparținea într-adevăr și pe care ne-o repetam unii altora între prieteni și când se potrivea și când nu se potrivea, recomanda să ai dreptate cu grație și să greșești cu autoritate (formularea franceză nu se poate traduce adecvat în românește: *avoir raison avec grâce et tort avec autorité*).

Preceptul acesta e dintr-o perioadă când Sartre era încă pentru noi, cei din Est, o figură atrăgătoare, incitantă și, una peste alta, simpatică. Toată ambianța în care se mișca, denumită generic prin toponimul parizian Saint-Germain-des-Prés, reprezenta atunci, (ce iluzie!) pentru noi, oarecum centrul lumii. Alte puncte similare de raliere a inteligheției, în alte țări, dacă existau, ne erau necunoscute sau, în cel mai bun caz, nu ne erau familiare. În timpul războiului fusesem, cei mai mulți dintre noi, aliatofili, dar imediat după Eliberare Franța își reluase locul privilegiat, de fapt monopolul intelectual, cu noile ei vedete, între care Sartre asuma un rol oarecum de vioara întâi. Recomandarea de a greși cu autoritate ni se părea o invitație amuzantă la auto-ironie, dar partea primă, a avea dreptate cu grație, ni se părea că atinge un nivel și estetic și moral al amenității și curtoaziei. Cu vremea, Sartre și alături de el Simone de Beauvoir au început din ce în ce să aibă mai puțină dreptate și deci mai puțină grație, în schimb s-au pronunțat *din ce în ce mai autoritar „în sensul istoriei"*, adică al nedreptății impenitente și copleșitoare. În romanul Simonei de Beauvoir, *Les Mandarins*, mediocru, dar lizibil (spre deosebire de *Les chemins de la liberté* al lui Sartre, mediocru și ilizibil), apar, sub nume transparente, o mulțime de personalități ale vieții intelectuale, artistice și mondene a Parisului, între care Montherlant și Camus, priviți cu un dispreț strivitor, ca niște nulități intelectuale și, în plus, *horribile dictu*, de

dreapta. Suficiența nemaipomenită, autoidolatrizarea binomului Sartre-Beauvoir, cinismul facil și lipsit de spirit, impudoarea sexuală (nu șocantă obiectiv, adică literar, dar foarte șocantă în context) și mai ales aroganța, infatuarea, plus caracterul delator și intolerant sau, mai exact, insensibil și incomprehensiv față de toți confrații și presupușii prieteni, dau cititorului un sentiment dezagreabil, adică, strict etimologic, de antipatie, de simțire antagonică, de inversul oricărei forme de simpatie. Această doamnă scrisese mai demult două texte filozofice foarte inteligente, deși, bineînțeles, nedeschizând câtuși de puțin vreo potecă în domeniu, *Pyrrhus et Cinéas* și *Pour une morale de l'ambiguité*, așadar două scrieri care atestau, dar inutil, inteligența autoarei precum și buna ei pregătire (era profesoară de filozofie). Inutil – zic –, deoarece romanul amintit (mă refer numai la el, fiind documentul cel mai răspicat din punctul de vedere din care îl consider, dar nu e nicidecum singurul), romanul acesta, *Les Mandarins*, (repet: nu fără oarecari calități literare), pune la urma urmei destul de prevestitoare semne de întrebare asupra acestei inteligențe. Fiindcă, oricum, dă în chip cam naiv pe față arama autoarei. Și o dată cu ea pe a binomului Sartre-Beauvoir ca atare.

Jean-Paul Sartre a însemnat pentru noi, pe vremea primei perioade staliniste, un reper important și prestigios, obiectiv inspirator de simpatie, mai exact de adeziune intelectuală. Era înjurat în Uniunea Sovietică și bineînțeles și la noi. Uitatul N. Moraru și alți ideologi-șefi și subșefi îl făceau de două parale în articole și broșuri. Asta în primul rând, probabil, din cauza piesei *Les mains sales*. Dar nu numai. Mai era și filozofia. Nimeni probabil nu citise *L'être et le néant,* dar ce putea să fie decât o filozofie dușmănoasă, idealistă, burgheză și decadentă? Mai ales că, așa se auzise, era inspirată dintr-o filozofie nemțească numită „existențialism” a unuia Heidegger, hitlerist notoriu. Așa că în lunga perioadă a realismului socialist Sartre era făcut albie de porci și prin urmare noi, elementele nesănătoase, îl priveam ca pe unul de-ai noștri, ne procuram cum puteam câte unele din cărțile lui și îl admiram oricum, pe citite sau nu. Admirasem la timp, în ce mă privește,

în 1938 și 1939, câteva nuvele (nu toate) din volumul *Le mur*, romanul *La nausée*, pe urmă piesa *Huis clos* (nu și celelalte), primele volume din *Situations*. Cam atât ca admirație, în primul timp. Mult mai târziu autobiografia *Les mots*, dar era prea târziu. Între timp apucasem și noi, în țară, să auzim de piesa *Nekrassov*, apoi s-o și citim și să rămânem uluiți de atâta infamie și imbecilitate. Eu unul mă detașasem deja după ce încercasem zadarnic să citesc primul volum, *L'âge de raison*, din ciclul plicticos și tendențios *Les chemins de la liberté* și după ce tot zadarnic încercasem să citesc și opul filozofic *L'être et le néant*. Ca și ideologii comuniști am detestat și eu această cărămidă (într-o oarecare măsură tot ca ei, fără să o fi citit sau mai exact fără să o fi dus până la capăt), dar din alte motive. E îngrozitor de plicticoasă, pretențioasă, sucită și *outrecuidante*, ca să folosesc această admirabilă vorbă veche franceză, care înseamnă înfumurare peste măsură. De fapt, o vană speculație, un tratat moftologic (în care, ce e drept, dacă ai răbdare și timp de pierdut poți totuși găsi reflecții aparent profunde sau fericit formulate).

A venit apoi vremea ca Sartre să nu mai fie înjurat în Uniunea Sovietică și deci nici la noi. Devenise tovarăș de drum, luptător pentru pace, angajat, dragă Doamne, angajat în toate acțiunile ipocrite, mincinoase, ignobile și ferite de risc ale comuniștilor. Mai breaz decât Steinbeck, Seferis, Hemingway, Camus, Mauriac, decât atâția predecesori iluștri, a făcut gestul publicitar (în fond o mojicie) de a refuza premiul Nobel pe motiv că nu fusese încă acordat cimpanzeului stalinist Soholov, autor improbabil al unei cărți cu adevărat mari și autor sigur al altora despre care minimul ce se poate spune e că sunt cu desăvârșire nule. Gestul a avut efect : în anul următor juriul Nobel, care prinde din zbor ocaziile de a se mai dezonora din când în când (adică, eufemistic spus, de a fi, vorba ceea, obiectiv) l-a premiat pe individ.

A mai venit și răzmerița pariziană din mai 1968 când a crezut Sartre că i-a picat sorocul să fie ceea ce de mult își închipuia că i s-ar potrivi, *leader* politic, mare insurgent, erou revoluționar. Dar, decepție, trecuseră frumoasele zile de la St.-Germain-des-Prés, crescuse altă generație care nu mai avea nimic sfânt, ceea ce, nu-i

așa? era foarte bine, dar uite că și Sartre li se părea acum cam răsuflat! Pe urmă, disperat bietul de el, a încercat să-și recapete aura de vedetă prin martiraj civic, urcându-se pe câte un butoi la o răspântie ca să încurce circulația interpelând trecătorii și distribuind tracturi, dar generalul de Gaulle, mai pișicher, dăduse ordin polițiștilor să nu-l aresteze oricât ar fi de turbulent. Pe urmă, ghinion, a sosit în Occident Soljenițîn, precedat de o altfel de glorie decât cele confecționate pe piața pariziană și simpla prezență a acestui formidabil om al Estului a măturat ca prin farmec toate gargariselile stângiste. Ele continuă, desigur, dar într-o acustică redusă la exactele lor proporții de orăcăieli țâfnoase și derizorii. Acum, aici, la Paris, când ia cuvântul vreun comunist, se râde.

În tot acest timp s-a mai inversat și altă înclinare de balanță, cea a unei mai vechi confruntări, între doi vechi camarazi de studii (care se și chemau pe vremuri între ei „mon petit camarade”) până ce unul din ei, adică Sartre, declarându-l pe celălalt, adică pe Raymond Aron, reacționar, deci tâmpit, sau câne: *un anticomuniste este un chien*, l-a, cum ar veni, desființat). La început raportul era inegal. Favoritul tuturor pariurilor era Sartre, strălucitul, genialul, polivalentul, față de care Aron nu era decât un studios netalentat, specialist în domenii aride și lipsite de șansa succesului. Unul din actualii încă tineri corifei intelectuali ai stângismului mai mult sau mai puțin pocăit, Bernard-Henri Lévy, zice că e preferabil totuși *d’avoir tort avec Sartre plutôt que d’avoir raison avec Aron*. Dar spune asta într-un context în care recunoaște destrămarea mitului sartrian. Da, Sartre era supradotatul, omul (cândva) de spirit, artistul, iar Aron tocilarul, seriosul, plicticosul. Dar accentele s-au mutat. Sartre nu mai avea *tort avec autorité*, ci în chip autoritar. Nuanța îl defavorizează. Aron a avut dreptate, și nu fără grație. Iată că în cele din urmă Aron a avut *les rieurs de son côté,* iar Sartre, în aceeași vreme, pe lângă demonetizare și ieșirea din vogă a avut parte de un foarte trist sfârșit de viață (pe care de altminteri Simone de Beauvoir l-a consemnat pentru public și posteritate cu grija de a nu omite nici un detaliu penibil al decrepitudinii fiziologice ce a acompaniat acest sfârșit). Pe lângă aceste nefericiri și ca un efect al lor Sartre devenise intelectualmente nu

diminuat, dar vulnerabil și își pierduse putința sau poate (ceea ce e și mai trist) dorința de a străluci, de a avea replică, de a fi el însuși.

Iată de ce o carte recentă, care în alt moment mi-ar fi dat apă la moară și m-ar fi uns pe suflet, îmi lasă un gust foarte amar și mă îndeamnă să-mi amintesc ce a însemnat totuși Sartre pentru mine și generația mea cu câteva decenii în urmă. E vorba de o carte intitulată *Une si douce occupation*, de Gilbert Joseph, apărută la Albin Michel în septembrie 1991. Autorul este un istoric și un romancier, care a mai scris între altele o lucrare despre diplomatul suedez Wallenberg, apărătorul evreilor la Budapesta în 1944, arestat de sovietici și dispărut în tainițele Gulagului. Titlul cărții e imposibil de tradus în românește fără confuzie. Nu merge nici „o atât de blândă", nici „o atât de dulce Ocupație", cu atât mai puțin „atât de plăcută", deși acestea ar fi accepțiile posibile ale termenului ; cât despre cel de „ocupație", ar putea da ideea de „îndeletnicire", total necorespunzătoare. E vorba, de fapt, de felul cum s-au strecurat și au trăit Sartre și Beauvoir în timpul ocupației germane în Franța. Cu argumente și probe convingătoare, cu o logică a interpretării care face perfect plauzibilă această acțiune de radicală demitizare a pretenției binomului Sartre--Beauvoir de a fi fost niște rezistenți neînfricați, prezentarea lor nu numai ca niște biete făpturi speriate, cedând prea omenește seducțiilor lașității, dar și ca unii aproape dispuși la colaborare (nu e aici un proces de intenție, ci simplul constat al unor demersuri nedecisive, dar destul de clare), în plus vanitoși până la neomenie, insensibili la nenorocirile altora, invidioși, sordizi sub toate aspectele, cel fizic în primul rând, prezentarea aceasta, așadar, îmi pare desigur justă, desigur necesară, desigur de natură să lumineze psihologia și etica foarte discutabile ale stângiștilor în genere și tovarășilor de drum, dar mă contrariază totuși. E adevărat ce spune Gilbert Joseph (cartea e bine scrisă și amuzantă, de o maliție imperturbabilă în punerea oarecum pe două coloane a pretențiilor cu realitățile), dar adevărul e și, totuși, că Sartre a fost, chiar reducând lucrurile la proporțiile exacte, cu cuantumul de relativă turpitudine pe care-l comportă, o

mare inteligență a Franței, o mare figură, cu toate odioasele lui scăderi și semi-imposturi. A fost chiar, nu numai la un moment dat, dar mai ales la un moment dat, mai demult, un generos. În felul lui, bineînțeles. O generozitate foarte compromisă, dar în fond, oricum, reală. Nu pot, îmi dau abia acum seama, să comentez această remarcabilă carte, tocmai fiindcă îmi convine prea mult, îmi e prea la îndemână s-o aprob, sunt de aceeași părere cu autorul. Dar de acord nu sunt. Aș avea o conștiință vinovată dacă aș fi acum atât de sincer. Apărându-l acum pe Sartre ca funia pe spânzurat, încerc să fac pe *advocatus diaboli*, adică pe *advocatus Sartri*. Ar fi vrut el să joace rolul diavolului, tare i-ar mai fi plăcut. Dar nu era, acest mare scriitor, bietul de el, de talie să joace asemenea rol.

III

ÎNCERCAREA ÎNȚELEGERII

în amintirea Danei Dumitriu

Pe Mircea Eliade l-am văzut și auzit o singură dată în țară, înainte de ultimul război: în primăvara 1938, la Dalles, unde a ținut o conferință despre „căutarea absolutului” la Balzac, în cadrul unui ciclu consacrat autorului *Comediei umane* (nu era vorba numai de romanul cu respectivul titlu, ci de viziunea balzaciană în total). Cu o săptămână înainte, în același ciclu, vorbise Ralea, care, așezat la pupitru, se adresa publicului cu o agreabilă familiaritate. Cu ușorul său accent moldovenesc declarase de la început că e „gutunărit”, scuzându-se pentru timbrul alterat al glasului, pe care și-l dregea tușind din când în când, în timp ce își ducea la gură batista albă din buzunarul de la piept; ca de obicei, era de o eleganță vestimentară perfectă și plină de naturalețe. În schimb, Eliade, îmbrăcat nu fără căutare dar nu cu gust, într-un costum bătând în vânăt, cu jiletcă la două rânduri sub vestonul răscroit, cravata și cămașa nefiind prea nimerit asortate, vorbea în picioare, cu glas metalic, autoritar, aproape agresiv; m-a frapat o formulă pe care o repeta insistent: „La Balzac absolutul intervine VER-tical, VER-tical!”; spunând aceasta, lovea impetuos pupitrul cu muchia palmei, ca la karate. Conferința a fost extraordinară, de neuitat. El era atunci de 31 de ani, avea încă tot părul și o talie zveltă, tinerească, iar ochelarii îi dădeau un aer distant și rece, de experimentator, deși el vorbea cu multă pasiune, dar o pasiune stăpânită, dirijată. Treizeci de ani mai târziu, în 1968, l-am întâlnit la Paris de mai multe ori și am avut parte de câteva lungi convorbiri cu el. Părul îi căzuse, vocea îi devenise voalată, iar stridența și energia de odinioară cedaseră unei amenități tolerante și placidității fumătorului de pipă. Dar Eliade rămăsese pentru mine cel dinainte, cel pe care până la amintita conferință nu-l văzusem niciodată, dar îl citisem mai întâi în colecția „Vlăstarului”, apoi în „Cuvântul”, în „Vremea”, în „Revista Fundațiilor

regale”, și pe care, din cauza unor coincidențe, în fond nerelevante, dar care mie îmi păreau augurale, îl consideram ca pe un fel de frate mai mare.

Coincidențele erau acestea: el s-a născut pe strada Melodiei la numărul 1, în luna martie; pe aceeași stradă m-am născut și eu, la numărul 8, tot în martie, 12 ani mai târziu; ca și el, am urmat clasele primare la școala Mântuleasa iar liceul la Spiru Haret; ca și el, mi-am văzut tipărite încercările literare timpurii în „Vlăstarul”, din al cărui comitet de redacție am făcut apoi ca și el parte. Coincidențele se opresc aici, dar mie, atunci, îmi păreau suficient de semnificative. De ce aș ascunde că nici acum nu mi-au devenit indiferente?

Două cărți românești de eseuri, la interval de un an, citite la apariție și mult recitite de-atunci, au avut asupra mea în anii adolescenței o influență hotărâtoare: *Pentru arta literară*, a lui Paul Zarifopol (1934) și *Oceanografie*, de Mircea Eliade (1935). Întruneam așadar fără inconvenient influențele mai mult sau mai puțin simultane a două spirite în principiu antagonice. Pe mine antagonismul acesta, care, de fapt, la acea dată se consumase, nu mă afecta. Citisem în 1935, în „Revista Fundațiilor regale”, un articol al lui Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, care lichida controversa și mă satisfăcuse deplin. Știam bineînțeles că „tânăra generație” care se manifesta furtunos și al cărei „șef” declarat era Mircea Eliade ducea o campanie de radicală contestare a valorilor reprezentate de „bătrâni” (dintre care unii nici nu împliniseră 40 de ani) și împotriva cărora imagina (hiperbolic, evident, formula fiind a lui Cioran) o „noapte a sfântului Bartolomeu”. Fără să ader la ele, atitudinile acestea nu mă contrariau (îl admiram pe Nietzsche și-mi plăcea spiritul de tăgadă și frondă, care altminteri mă încântase și la Zarifopol), ba chiar, adesea, mai cu seamă la Eliade, le găseam serioase, nuanțate și convingătoare. Dintre cărțile „tinerilor” îmi plăcuse enorm eseul sobru și plin de umor filozofic al lui Noica, *Mathesis sau bucuriile simple* (1934), premiat de juriul, alcătuit din „bătrâni”, al Fundațiilor regale. În ultim resort, eu cu „bătrânii” țineam totuși. Convulsiile „agonice” și retorica „disperării” pe care le arborau mulți tineri îmi păreau nesincere și ridicule. Gustasem grozav parodiile *În genul tinerilor*, semnate Antisthius (alias

N. Steinhardt). Cele mai reușite nu erau atât cele inspirate de specimenele retorico-bombastice, mai lesne parodiabile, cât tocmai cele după mai vârstnicii foști colegi de la Spiru Haret ai autorului, Constantin Noica și Mircea Eliade, care, nefăcând niciodată nici pe agonicii, nici pe disperații, nu se pretau decât la o parodiere subtilă, interioară, de un inenarabil haz intelectual.

Eu nu cunoșteam atunci pe nici un reprezentant al „tinerei generații”, în schimb, prin relații de familie, cunoșteam mulți intelectuali „bătrâni”, unii într-adevăr în jur de șaizeci de ani, dar majoritatea între 40 și 50, personalități notabile, câteva chiar ilustre. Toți manifestau un dispreț imens față de gerontocrația mediocră și abuzivă din învățământul superior, din instituțiile culturale și din viața publică. Foarte des aveam prilejul să-l văd pe Ralea, care mă fascina cu inteligența lui suplă, deschisă, foarte cultivată, dar total lipsită de pedanterie, precum și cu firea lui de juisor rafinat, om de lume sociabil și spiritual. Volumașul lui din 1936, *Valori*, delectabil și incitant, a intrat și el, oarecum în prelungirea lui Zarifopol, în repertoriul referințelor mele curente.

Ralea și Eliade nu se simpatizau. În prezența lui Ralea evitam să vorbesc de Eliade. Nu cred că antipatia asta se datora dezacordurilor temperamentale sau ideologice. Nici unul, nici celălalt nu erau exclusivi în privința asta și aveau cel puțin un bun prieten comun în persoana comprehensivului profesor Alexandru Rosetti. Nici Eliade nu era un auster, cu toate doctrinele ascetice pe care le vehicula și pe care cândva le și experimentase personal. Ralea avea însă reacții humorale, iar idiosincrasiile lui erau mult mai puțin de „ideologie”, cât mai cu seamă de gust. Rolul lui Eliade ca „șef” al unei generații de „trublioni” (termen mai mult sau mai puțin echivalent, la Anatole France, cu irlandezul „hooligan”[1]) nu-i putea provoca lui Ralea decât o reacție de respingere. Însuși France, că tot îl pomenirăm, autor foarte prețuit de Ralea și în genere de „bătrâni”, dar oaie neagră pentru „huligani”, devenise o piatră de încercare : a nu-l accepta era consecința unor opțiuni străine criteriilor propriu-zis literare. Într-un roman, *Nuntă în cer* (1938),

1. *Hooligan* era de fapt numele de familie al câtorva generații de irlandezi turbulenți, locuitori în sudul Londrei.

Eliade îl amintește în treacăt, nu fără o nuanță de stimă culturală, dar prin gura unui personaj ; în *Oceanografie* nu-l menționează decât de 2-3 ori, tot în treacăt și nu fără conotațiile negative al căror țap ispășitor era autorul *Crinului roșu*. Pe France, eu îl admiram ; brutalitatea cu care-l negau tinerii îmi părea un semn de barbarie. Dar lui Eliade îi respectam părerea, exprimată de altfel sporadic și moderat. Omul care scrisese *Oceanografie* (titlu preluat probabil de la Eugenio d'Ors), carte debordantă de inteligență, sinceritate, cultură (și pasiune a culturii), carte totodată plină de vitalitate și de bun simț, omul care o scrisese se bucura în ochii mei de tot creditul și simțeam că orice opinie a lui, chiar dacă nu o împărtășeam, are acoperire.

În *Oceanografie* am aflat prima oară de *Tristram Shandy*, una din marile cărți ale lumii, de care până atunci nu auzisem ; am văzut pe urmă ce însemnătate au avut pentru un Diderot, un Balzac și un Tolstoi ; am văzut, citind-o mai târziu de câteva ori, nu numai că e cea mai completă desfășurare *metodică* a comicului, umorului și tandreței, dar și că e, după *Gargantua & Pantagruel*, a doua capodoperă supra-realistă. Luarea aminte și curiozitatea mi le-a deșteptat Eliade afirmând de-a dreptul că Laurence Sterne e un *geniu* (subl. m.) și scriind în alt loc : „Sunt opere pe care nu știm încă să le privim, *cum* să le privim. Fără îndoială că o bună parte din frumusețea lor ne scapă din cauza aceasta. *Divina Commedia, Tristram Shandy, Faust* sunt asemenea opere, care nu se revelează și nu pot fi absorbite decât după o asceză preliminarie (o inițiere tehnică) și după ce unghiul prin care trebuiesc contemplate a fost bine precizat" (*Insula lui Euthanasius*, București, 1943, pp. 210-211 și 288 ; tot ce citez aici, făcând trimitere la acest volum, citisem cu mult înainte în „Revista Fundațiilor regale"). Că spunea asta despre *Divina Commedie* și despre *Faust* nu m-a mirat, firește ; văzusem și eu că în aceste opere nu se intră cu una, cu două, încercasem de câteva ori și până atunci nu izbutisem. Ce m-a surprins atunci a fost să găsesc, dat la paritate cu cele două capodopere celebre, un titlu bizar și necunoscut. Mai târziu, când am citit cartea prima oară, am fost surprins constatând că intru în ea ca la mine acasă ; în *Oceanografie* stătea scris la un început de articol : „*Tristram*

Shandy a lui Sterne e o carte de care te îndrăgostești anevoie" (p. 40). Eu m-am îndrăgostit de ea imediat și așa am rămas de-atunci. Poate că eram pregătit pentru asta chiar de considerațiile lui Eliade din *Oceanografie* și din „Revista Fundațiilor".

Tot din *Oceanografie* am aflat prima oară de Unamuno și de Samuel Butler, aceste două spirite antitetice dar invizibil congenere și, amândouă, spirite precursoare.

Despre Samuel Butler a scris Eliade și mai târziu, în „Revista Fundațiilor regale", un eseu de 16 pagini, cules apoi în *Insula lui Euthanasius*. În *Oceanografie* îi consacră doar o pagină și jumătate, ca introducere la altceva, dar ce spune despre el acolo a fost destul ca să mă stârnească. Interesul constant al lui Eliade pentru acest scriitor, total neluat în seamă în timpul vieții, e cu atât mai remarcabil, cu cât e vorba de un spirit față de care se afla la antipod: un „agnostic" ireductibil, ireligios și antimistic, pozitivist și evoluționist (dar luându-l în derâdere pe Darwin); pe de altă parte însă, ce e drept (și *asta* contează), un spirit de cea mai desăvârșită libertate, la culme de original, cu un umor tipic englezesc și de o ironie corosivă, iar la urma urmei, totuși, funciarmente creștin în morală. Mă gândeam că ar fi fost mai normal ca Ralea să-l guste pe Samuel Butler, dar nu l-am auzit niciodată pomenindu-l și nici nu-mi amintesc dacă-l citează undeva (dar e adevărat că Ralea nu frecventa atunci domeniul anglo-saxon).

Evitând cu Ralea subiectul, n-am știut niciodată dacă citise *Oceanografie*, dar nu văd cum, dacă ar fi citit-o, s-ar fi putut să nu-i placă. Nu știu nici dacă mult mai târziu, după afirmarea mondială a lui Eliade, ținând seamă și de mutațiile pe care vârsta și vremurile le aduc în relațiile dintre oameni și în opiniile lor, se va fi schimbat ceva în atitudinea lui Ralea. Din 1941, în urma unei funeste întâmplări, care a provocat o ruptură ireparabilă între Ralea și familia mea, nu l-am mai văzut decât o singură dată, de la distanță, în foaierul unui teatru. Eu însă am continuat să mă refer la amândoi ca la un binom definitoriu în formația mea intelectuală din tinerețe. Limitele lui Ralea le cunoșteam, erau clare și de altminteri mărturisite nu o dată de el însuși. Era ireceptiv la așa-numitele experiențe „abisale" și în genere, la „sentimentul tragic al vieții". Avea un fel de recul, un

refuz organic, față de Dostoievski, de pildă, despre care a scris rânduri consternante. Îl vedea ca pe un geniu morbid, ca pe un „apucat”, un fenomen aberativ atât în plan moral, cât și ca artă literară. Moduri de gândire ca al lui Kierkegaard sau al lui Heidegger îi inspirau oroare. Cu toate acestea, ceea ce refuza în proza literară sau în filozofie era dispus să accepte în poezie, unde era foarte receptiv, mergând destul de departe. La punctul acesta aș vedea o limită a lui Eliade, la care n-am întâlnit, pe cât îmi pot aminti, nici un citat notabil din vreun poet (cu excepția câtorva versuri din *Cantilena* lui Dan Botta, reproduse cu intenție mai curând malițioasă, așa mi s-a părut, într-un episod din *Întoarcerea din Rai*) ; pe Arghezi nu-l prețuia, pe Bacovia nici atât (se mira mult, în anii din urmă, de cota înaltă atinsă de acesta în evaluările criticii noastre după ultimul război). Din marea poezie a lumii, doar exemple care pot ilustra sensuri inițiatice, citate din interes științific și nicidecum estetic (de pildă din câțiva poeți persani, în studiul *Alegorie și limbaj secret*). Oricum, fără limite nu se poate. Totul e, fie ele mai largi, ori mai strâmte, ce faci înlăuntrul lor. Ca înțelegere și informație, sfera lui Eliade era incomparabil mai cuprinzătoare, iar ca putere de interpretare mergea mult mai profund. La Ralea cultura nu însemna studiu, ci „lecturi” (cum îmi reproșa Noica mie), adică voluptate, nu și asceză. La Eliade, și studiul și „lecturile” acopereau teritorii foarte întinse și foarte felurite, iar voluptatea și asceza făceau casă bună. În privința *calității*, cred că se poate releva un plus în avantajul lui Ralea (fac rezerva aceasta gândindu-mă și la câteva din romanele lui Eliade) ; calitatea e și un efect de limitare. Schimbând (dar schimbând negreșit) ce e de schimbat, raportul Ralea-Eliade era analog cu raportul Maiorescu--Hasdeu : de o parte mărginire și calitate, sterilitate, extrovertire, rafinament, nevoie de confort, poziție socială ; de cealaltă parte, prolificitate, enciclopedism, tip genialoid, erudiție, atracția ocultismului, asceză și licențiozitate. Eliade își revendica în mod deschis modelul hasdeian.

Ralea nu-și revendica nici un model, era un eclectic, cu opțiuni strict occidentale, de preferință moderne. Eclectic era și Eliade, cum era și Hasdeu, dar, ca și acesta, cu repere mult distanțate în timp și spațiu, aproape amețitoare și aparent heteroclite.

Pentru Eliade, filozofia se întemeiază pe metafizică, pentru Ralea, pe psihologie. Evident, poziția avantajată e a lui Eliade. Era, firește, la unul și la celălalt, o chestiune de temperament dar și, ca să zic așa, de epocă. Ralea era format intelectualmente înainte de primul război mondial, în tot cazul adolescența și prima lui tinerețe s-au desfășurat atunci. Metafizica abia renăștea, aproape nemărturisit, cu William James și cu Bergson, din psihologie și din datele cele mai noi atunci ale biologiei. Reperele de bază ale lui Ralea, autorii cei mai des invocați în lucrările lui mai mult sau mai puțin de „specialitate", sunt sociologul Emile Durkheim și medicul psiholog Pierre Janet (fiul filozofului Paul Janet, a cărui ultimă carte, apărută în 1896, poartă titlul *Principes de métaphysique et de psychologie*). În Germania, școala neokantiană de la Marburg revenise strict la criticismul transcendental, făcând abstracție de sistemele idealiste post-kantiene și restrângând metafizica la problema posibilității și condițiilor cunoașterii *a priori*.

Dar alte moduri de gândire, oarecum minoritare până atunci, au început să se impună în anii interbelici. Sören Kierkegaard, Lev Șestov, Nikolai Berdiaev devin stele călăuzitoare ale preocupărilor filozofice, dramatizându-le și imprimându-le un caracter de urgență. Problematica lor e mai puțin de cunoaștere, cât de soteriologie ; e precumpănitor o problematică etică și virtual religioasă (existențială însă, nicidecum teologică). Influența lui Dostoievski, nu numai literară, devine covârșitoare, amplificată și de cărțile despre el ale lui Gide și Berdiaev. Frontiera dintre filozofie și literatură devine tot mai labilă, sferele lor tot mai interferente. La universitatea bucureșteană, Nae Ionescu ține un curs despre „Faust și problema mântuirii". „Metafizica" nu mai e știința de după fizică, cum o numiseră primii editori ai lui Aristotel, ci problema realității de *dincolo* de lumea fizică. În cursul său de metafizică, Nae Ionescu ține prelegeri despre „tipul mirelui" și „tipul pelerinului" („nuntă" și „cale", ce presupun omologarea în absolut). Pentru Mircea Eliade, metafizica înseamnă un anumit nivel de situare în raport cu Cosmosul. Dar nu Cosmosul ca realitate astro-fizică, ci ca realitate transcendentă, ca ordine, ca lume a normelor și esențelor. Accesul la acest nivel de situare presupune o ruptură a nivelului

empiric anterior, o transmutaţie, aşadar metafizica nu mai e doar o ramură a filozofiei speculative, ci o experienţă ontologică, o experienţă non-empirică, dacă ne putem astfel exprima, care pretinde o atitudine adecvată a spiritului, mai exact chiar o terapeutică a acestuia.

De aici decurgea în mod necesar pentru Eliade problema alchimiei, înţeleasă ca transmutaţie interioară a experimentatorului. Asta e în logica lucrurilor. S-ar putea totuşi ca în cazul lui Eliade raportul acesta cauzal să fi fost invers, adică de la alchimie la metafizică. În clasa a patra sau a cincea de liceu, pentru a-i da o replică profesorului de fizico-chimice care-l lăsase corigent, a ţinut la o şezătoare şcolară o conferinţă despre alchimie, tipărită apoi în „Vlăstarul". Oricum, e cea dintâi manifestare decisivă a viitorului savant ce avea să devină o autoritate în materie pe plan mondial. Dintre toate cărţile şi studiile pe care de atunci le-a consacrat acestui subiect, cea mai luminoasă, mai îndrăzneaţă, mai *necesară* găsesc că este cărticica din 1935, *Alchimie asiatică*. Un model de tratat ştiinţific substanţial, concis, de o impecabilă stringenţă logică, pasionant. Ceea ce se înţelege, sau trebuie să se înţeleagă, este că alchimia, în speţă alchimia asiatică, dar în genere alchimia luată în sensul ei nu „productiv", ci soteriologic, este esenţialmente o *etică*. De altminteri, dacă orice metafizică, fie şi una „profană", duce obligatoriu la o etică, „alchimică" sau nu, asta e altă chestiune. Eliade arată că metafizica şi alchimia asiatică nu sunt atât de „exotice" cum par: dincolo de forme şi determinaţii stilistice, principiul din care derivă e universal. Citându-l pe Ananda Coomaraswamy, Eliade relevă că marile sisteme de gândire asiatice îşi găsesc afinităţi în Platon, Aristot, Sf. Toma de Aquino, Meister Eckhardt, Dante. Există, cu imens succes în lumea întreagă, o reprezentare foarte îndemânoasă a „filozofiei indiene", în care totul se rezolvă cu gimnastica yoga şi cu repetarea formulei *ta twam asi*, panaceu lăsând de căruţă biata „raţiune carteziană" şi toate celelalte meschinării ale culturii apusene. Pentru zelatorii acestei reprezentări, lucrările în domeniu ale lui Mircea Eliade nu pot fi decât sau dezamăgitoare, sau, cel mai probabil, admirate în alb din respect pentru subiect şi pentru faima autorului. Autor care nu e, decepţie, nici guru, nici *yoghi*, ci un savant occidental care studiază

în doctrinele Orientului, precum și în practicile tradiționale ale unor popoare, nu numai extra-europene, structurile de Weltanschauung în accepția metafizică explicată mai sus. Lucrările lui științifice sunt în fond ceea ce el declară la început în prefața *Oceanografiei* : „Cartea aceasta nu e o carte de gândire, ci una de înțelegere”. De gândit, bine sau rău (rău, cel mai adesea), gândește probabil oricine, înțelegerea însă e vocația definitorie a intelectualului. Eliade e un om care *încearcă să înțeleagă*. Face aceasta cu o tenacitate, cu o pasiune, cu un talent, cu o tehnică, mulțumită cărora de obicei izbutește în modul cel mai fertil cu putință. Este, adică, prin excelență, un *eseist*. Acesta e sensul titlului montaignian *Essais* : a încerca să înțelegi și *a-ți testa această înțelegere*. Pe Montaigne nu-l citează Eliade decât incidental și n-am impresia că-l numără printre autorii lui de căpătâi, deși îi e funciarmente extrem de apropiat ; dacă l-ar fi citit mai stăruitor, poate ar fi făcut el întâi, cu mai multă autoritate, remarca surprinzătoare și, găsesc eu, profundă, făcută de Marguerite Yourcenar, că Montaigne a fost europeanul cel mai aproape de înțelepciunea taoistă.

A spune despre un autor de tratate științifice că e un eseist sună mai degrabă discreditant, fiindcă s-a abuzat și se abuzează de acest termen care a ajuns să conoteze diletantism, incompetență, superficialitate. Dar să dăm *un sens plus pur aux mots de la tribu*, cum sună versul lui Mallarmé, și să luăm termenul în accepția montaigneană. Eliade e în primul rând un mare eseist, iar gustul său atât de marcat pentru eseiștii englezi și spanioli este revelator. Erudiția uluitoare și riguroasă, de o rară forță demonstrativă, de care dau dovadă tratatele lui de specialitate, nu poate fi nici o clipă pusă în cumpănă de calitatea lui esențială de eseist (nu-i așa, stimate Adrian Marino ?). În prefața la *Cosmologie și alchimie babiloniană* el se apără de etichetarea de „erudiție” a lucrărilor lui, explicând că numai caracterul „revoluționar” al interpretărilor lui l-a „silit să păstreze un bogat parter de note, tocmai pentru a dovedi până la saturație validitatea afirmațiilor pe care le face. A judeca însă o carte după aspectul ei grafic, a crede că un număr strict de note înseamnă «cultură», iar un număr mai mare de note devin «erudiție», a trece cu vederea conținutul cărții sau a refuza să judeci validitatea unei anumite afirmații

pentru că se referă la realități nefamiliare, – atitudinea aceasta ni se pare sterilă și primejdioasă unei culturi". Cu sau fără voie, constrâns sau nu, dacă a trebuit să facă *și* operă de erudiție, asta nu înseamnă mai puțin că el *este* un erudit. Indiferent de faptul că, atât în volumele lui de eseuri, cât și în cele de erudiție, el face aceeași *încercare a înțelegerii* cu rezultatele știute și în același stil intelectual, trebuie totuși să așezăm în categorii deosebite, pe de o parte, volumele lui de eseuri, *Oceanografie, Fragmentarium, Insula lui Euthanasius*, și, pe de alta, lucrările lui savante, ca *Mitul reintegrării*, celelalte două deja pomenite, plus *Yoga* (teza de doctorat), *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, studiile *Alegorie și limbaj secret, Ierburile de sub cruce, Folclorul ca instrument de cunoaștere, Cărțile populare în literatura românească* etc. (Am în vedere aici numai pe cele publicate în țară.)

În țară, apariția cărților lui Mircea Eliade se desfășoară pe durata a 15 ani, din 1928 până în 1943. În străinătate, pe patru decenii. Ca profesor la Universitatea din Chicago a fost deschizător de drum și creator de școală. Cărțile lui apar la cele mai mari edituri din lume și sunt traduse în toate limbile. Obiectiv, și în timp și în spațiu, activitatea lui din străinătate o depășește pe cea din țară. De fapt nu a făcut decât să confirme eclatant, la scara mapamondului, ceea ce acel *enfant prodige* din anii treizeci nu doar promisese, dar chiar realizase strălucit acasă. Eu unul, dacă mi se admite să-mi spun părerea, găsesc în *Mitul reintegrării*, în *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, în *Cosmologie și alchimie babiloniană*, în *Alchimie asiatică*, într-un scurt eseu ca *Un amănunt din Parsifal*, o putere, o apăsare de pedală cu un efect de amplitudine extraordinară, o înaintare îndrăzneață, rapidă, sigură, către marile semnificații, deduse din treaptă-n treaptă pornind de la câte un detaliu, pe care nu le-am mai întâlnit producându-se cu aceeași tranșantă libertate în lucrările ulterioare publicate în Occident. Din rațiuni lesne de înțeles, o anumită rezervă academică, o prudență metodică, obligația unui anumit pozitivism al cercetării s-au impus cu efect moderator profesorului cu largă audiență internațională. Nu vreau să spun, sper că se înțelege, că lucrările lui din această perioadă ar fi, Doamne ferește, „inferioare" celor din tinerețe. Nicidecum. Cărți ca *Traité*

d'histoire des religions (care a marcat, practic, startul lui Eliade pe orbita mondială), ca *De Zalmoxis à Genghis Khan*, ca *L'épreuve du Labyrinthe* (convorbiri înregistrate pe bandă), culegeri de studii ca *Le mythe de l'éternel retour, La nostalgie des origines, Méphistophélès et l'Androgyne* sunt permeate de aceeași sevă filozofică, vădesc aceeași comprehensiune organizată (ba poate chiar mai multă) și tot atâta fertilitate ideativă ca și cele din țară menționate mai sus. Dar tensiunea intelectuală nu mai e aceeași. E poate și efectul unei „îmblânziri" venite cu vârsta, al altor prietenii și altui climat. În țară era „șeful" unei generații ce se vroia turbulentă, la Chicago era șef de catedră. Normal, șefului de catedră nu i se întâmpla să comită inadvertențe gramaticale în adagiile latine, cum i se mai întâmpla uneori în țară șefului de generație. Dar nici virulența acestuia nu o mai putea avea; nu i-o mai îngăduiau nici poziția, nici locul, nici momentul și, bineînțeles, nici vârsta.

Virulența tânărului șef de generație, dinamismul și prolificitatea lui aveau, dincolo de travaliul erudit, un câmp nelimitat de acțiune: presa cotidiană și săptămânală, revistele literare lunare și bilunare, simposioanele „Criterion"-lui, neomițând nici cafeneaua. Șeful catedrei de istoria religiilor de la o mare Universitate americană ținea conferințe și la Tokio, și la Roma, și la Madrid, și la Uppsala, și la Oxford, dar strict în domeniul disciplinei; ca „presă", de asemenea, numai buletinele și „actele" congreselor de specialitate. În anii treizeci ne-ar fi fost cu neputință, nouă, contemporanilor, să ne imaginăm un Mircea Eliade fără susținută activitate publicistică și fără implicare în social.

Atitudinea definitorie a lui Mircea Eliade, pe care am numit-o „încercarea înțelegerii", a rămas constantă în cărțile lui și ei i se datorează caracterul lor atât de atașant și de viu. Dar de specia care o ilustrează cel mai apropriat și pe care el a ilustrat-o superior, anume eseul, Eliade s-a depărtat progresiv. Culegerile în limba franceză pe care le-am menționat ceva mai sus nu sunt de eseuri. De fapt, nici *Insula lui Euthanasius* nu conține propriu-zis eseuri sau mai exact conține numai eseuri pe teme culturale; mai mult sau mai puțin, același lucru se poate spune și despre *Fragmentarium*. Evident, temele cultu-

rale sunt și ele de resortul eseului, întrucât tot ce e uman e de resortul lui. Dar eseuri propriu-zise, în accepția montaigniană și moralistă, sunt cele din *Oceanografie*. Dacă se va traduce cândva din literatura română cu discernământ și inteligență, și nu pe criterii „diplomatice" sau la întâmplare, ca până acum, această carte ar avea șanse, ținând seamă și de notorietatea actuală a autorului (și de succesul lui *Nu* de Eugen Ionescu în traducere franceză), să intereseze lumea intelectuală internațională. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, afară de paragraful destul de întins pe care i-l consacră lui Eliade romancier, îi rezervă separat altul, mai succint, eseistului (în subcapitolul „Filozofii"), ocupându-se însă numai de placheta *Soliloquii* (1932), pe care o găsește pe drept cuvânt imatură. E inechitabil lucrul acesta. Călinescu era intelectualmente obligat să ia act de *Oceanografie*, de *Fragmentarium*, care e din 1939, și chiar de eseurile, culese, e drept, abia mai târziu în *Insula lui Euthanasius*, dar apărute în „Revista Fundațiilor regale" înainte ca *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* să fi fost încheiată și a căror importanță era evidentă.

Deși imatură, placheta *Soliloquii* nu e lipsită de un anumit nerv filozofic ce justifică plasarea ei de către Călinescu la rubrica respectivă. E un ecou al lecturilor din Kierkegaard, poate și din Papini sau din alți autori, unii probabil vehiculați prin cursurile lui Nae Ionescu. Autorul nu era un debutant ; începuse de patru ani să publice studii de exegeză și indianistică, iar cu doi ani înainte îi apăruse primul roman, care a avut un succes de scandal, provocând polemici între personalități culturale notorii. Placheta e de o prospețime dezarmantă, de un teribilism inofensiv, și rămâne interesantă ca document psihologic. Intervalul care o separă de *Oceanografie* e doar de trei ani, dar distanța e enormă. Autorul avea, la apariția celei dintâi, 25 de ani, la a *Oceanografiei*, 28. Evident, conținutul lor, mai cu seamă al celei de a doua, care e o culegere de articole apărute întâi în revistă, și care numără 300 pagini, a fost scris în bună măsură măcar cu un an înainte, dacă nu mai mult.

Desigur, eseul se pretează în mod firesc referințelor filozofice. Câteva din operele clasice ale filozofiei poartă termenul chiar în titlu ; dar aceasta nu e decât o figură de stil. Ca specie, eseul nu se pretează dezvoltărilor

speculative, însă eseist nu poate fi decât un scriitor cu o relativ solidă formație filozofică (condiție eliminatorie). Sunt, e drept, eseuri în care sensul filozofic e doar latent și nu se atestă la primul strat, sau care dau la primul strat impresia unei „filozofii" foarte comune, pentru ca la lecturi repetate să-și reveleze în profunzime un sens nebănuit (cum a remarcat Marguerite Yourcenar în privința lui Montaigne). Gândirea filozofică speculativă nu suportă decât minimale trimiteri livrești (indiferent cât de „cult" e filozoful și „câtă carte știe") și nu suportă deloc erudiția, care nu poate fi decât un impediment și o frână în desfășurarea traiectoriei de gândire. Eseul suportă, dar de regulă cu o nuanță de umor, o anumită încărcătură livrescă și, chiar, voluptatea jocului cu erudiția (firește, până la o anumită limită, de altminteri variabilă). Mircea Eliade, expunând în lucrările sale științifice gândirea speculativ filozofică a doctrinelor cercetate, o face, pe de o parte, fatalmente, ca „erudit", iar pe de altă parte, în spiritul său de „înțelegere", atestându-și în ele structura sa funciară de eseist și nu de filozof. Demersul științific îl obligă să urce la abstracțiune, natura sa de eseist îl duce la înțelegerea realităților umane, de viață și de cultură.

Eliade era dotat cu o irezistibilă imaginație a ideilor, însușire esențială a unui eseist de mare clasă. Însușirea aceasta explică și atracția lui pentru doctrinele și mitologiile Orientului, precum probabil și vocația literaturii de ficțiune.

Ceea ce a sporit enorm impresia meteorică produsă de apariția lui Eliade în viața culturală românească a epocii a fost, pe lângă abundența și strălucirea atât savantă, cât și publicistică, prolificitatea lui ca romancier. Calitativ vorbind, literatura lui de ficțiune e, ca să mă exprim moderat, foarte inegală. Reușita cea mai faimoasă atât ca succes de public, cât și de critică, a fost *Maitreyi*, cum se știe. Era al doilea roman al autorului. Venind după *Isabel și apele diavolului*, care e ilizibilă, *Maitreyi* reprezintă desigur un salt însemnat. Cartea are calități agreabile, se poate citi și azi cu plăcere, mai puțin pentru „exotismul" ei totuși superficial, cât pentru senzualitatea ei scăldată de o tinerească poezie. Dar nu depășește, găsesc, nivelul lecturilor de vacanță. *Domnișoara Christina*, poveste quasi-fantastică, de

vampirism și de nimfomanie sadică infantilă, falsă ca erotism, e pur și simplu scabroasă, fără a avea nimic impudic sau măcar senzual. De *Lumina ce se stinge* știu că autorul însuși nici nu mai vroia să audă. *Întoarcerea din rai* și *Huliganii* sunt false, implauzibile ca psihologie și ca epică, totuși interesante în planul tematic. Nu fără calități îmi pare nuvela *Șarpele* și realmente frumoasă *Nuntă în cer* (care, deși schematică, nu are nici o lipsă de gust, e convingătoare și ca psihologie, și ca epică și, mai ales, reușește un personaj feminin plin de grație, autentic, emanând în chip firesc o melancolie sexuală delicat enigmatică) ; realmente frumoase sunt și *Nopți la Serampore* și *Secretul doctorului Honigberger*. (Formulez aici sumar aceste păreri strict personale, evident discutabile, fiindcă nu vreau să fac decât o trecere în revistă și nu critică literară.) Dintre nuvelele scrise în străinătate, câteva sunt într-adevăr remarcabile, în primul rând *La țigănci* (pe care am gustat-o mai mult în traducerea franceză, ceea ce e un simptom în ce privește simțul limbii literare al autorului), izbutind să transpună în viziune proprie două motive inspirate din Caragiale : *Căldură mare* și *Hanul lui Mânjoală*. Autorul a continuat în străinătate să scrie, atât din impulsul imaginației, cât și probabil din nostalgie, proză de ficțiune, tot foarte inegală. Puerile îmi par, de pildă, nuvelele : *Podul, Les trois grâces, Uniforme de general, Nouăsprezece trandafiri*, dar excelente *Ghicitor în pietre, O fotografie veche de 14 ani, 12.000 capete de vită, Ivan, Strada Mântuleasa*. Nu fac o listă, deci mă opresc. Principalul său efort epic, pe care îl numește „capodopera mea”, formulare care-i face pe unii să zâmbească, dar care trebuie înțeleasă ca *Meisterwerk*, ca probă de promovare meșteșugărească, în spirit medieval de corporație, roman cam nefericit intitulat *Noaptea de Sânziene* (titlu ocupat definitiv de Sadoveanu și de altminteri de un iz folcloric banal ; mult mai frumos și mai apropriat subiectului e cel dat de traducătorul francez : *Forêt interdite*), deși cu inegalități și lungimi, e o realizare epică de tip obiectiv, considerabilă. Câteva episoade sunt admirabile, bombardarea Londrei, bunăoară, sau episodul portughez sau finalul în pădurea Royaumont[1].

1. Romanul acesta a avut parte de o exegeză admirabilă datorată lui Sergiu Al-George, în numărul omagial consacrat lui Eliade de *Cahiers de l'Herne*.

Evident, opera de ficțiune a lui Eliade din străinătate nu a putut avea efectul de impact pe care îl avusese cea din tinerețe, în țară. În ciuda precarității lor, romanele tânărului Eliade au avut o importanță decisivă în climatul nostru literar. Încă de la primul său roman a provocat discuții aprinse și a clătinat anumite tabù-uri. Față de marile cărți ce apăreau în același timp, ale unor Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Matei Caragiale, Camil Petrescu, Stere, ale lui Eliade se plasau ca valoare sub nivelul competiției, dar rupeau zăgazurile așa numitului „orizont al așteptării" de atunci și de aici. Eliade preluase câteva modele stimulatoare, ca D.H. Lawrence, André Gide și Aldous Huxley. E adevărat că cele două-trei reușite epice pe care le-am relevat nu intră în seria *acestor* emulații, dar nu ele ci *acestea* au fost cele care au produs șocul, un șoc oricum primenitor.

În conferința din 1938 despre Balzac, care m-a fascinat și a rămas pentru mine neuitată (cu un an înainte avusesem revelația copleșitoare a *Comediei umane* ca totalitate), Eliade scotea stăruitor în evidență focarul central al viziunii balzaciene pe care-l constituie romanele zise „filozofice" *Séraphita* și *Louis Lambert*. Aceste romane sunt, de fapt, palide și lipsite de forța tuturor celorlalte, dar numai ele dau cheia semnificației vizionare a creației balzaciene. Nu citisem încă *Balzac* a lui Ernst-Robert Curtius, iar de *Balzac visionnaire* de Albert Béguin, apărută cu un an înainte (și pe care probabil că Eliade o cunoștea), nu auzisem. Eliade considera acele două romane, care mie nu-mi plăceau (nu-mi plac nici acum), ca fiind la treapta cea mai de sus a *Comediei umane*. Asta m-a tulburat și mi-am zis că desigur nu am dreptate. Conferința lui Eliade avusese o forță de convingere irezistibilă. Mai târziu, recitind *Comedia umană*, mi-am dat seama că aveam dreptate să nu-mi placă cele două romane, dar că Eliade avea dreptate să le considere esențiale. Numai că Eliade le transfera importanța semnificativă în valoare literară.

Același lucru se petrecuse în viața literară românească a epocii cu romanele din tinerețe ale lui Eliade. Valoarea literară a celor mai multe e foarte pauperă, dar importanța lor o depășea mult.

DE LA NU LA DA

E de mirare că acest tânăr a dispărut din publicistică.

G. Călinescu

Cu ani în urmă, la biblioteca Academiei, răsfoind colecția „României literare" a lui Rebreanu, pe 1932 sau '33, am dat de un articol de Eugen Ionescu în care tânărul publicist spunea la un moment dat cam așa (citez din memorie) : „Eu care sunt un geniu (vă rog, vă implor, credeți-mă ; sunt un geniu !)...". Vorbele acestea, care nu puteau fi luate atunci în cel mai bun caz decât drept o jactanță juvenilă, cum și erau, inofensivă prin însăși enormitatea ei, surprind acum prin clarviziune. Cerea să fie crezut pur și simplu pe cuvânt, dar vedem azi că avea dreptate. Chiar dacă vroia doar să șocheze (cum a părut și un an sau doi mai târziu cu volumul *Nu*) și oricât am ști că orice tânăr literat, chit că nu o mărturisește, se socoate un geniu, pretenția lui exorbitantă s-a dovedit după câteva decenii un pariu câștigat, fiind azi un loc comun al culturii mondiale.

Și în privința lui *Nu* lucrurile stau la fel. Intenția de a scandaliza este evidentă și, de altminteri, declarată expres. Hazul cărții este imens. Viața literară românească a epocii e prezentată ca o inenarabilă comedie bufă. Personalitățile ei notabile apar într-o galerie de portrete burlești grozav de bine prinse. Partea cea mai șocantă e însă partea propriu-zis critică, în care autorul arborează o neseriozitate ostentativă, cu intenția neascunsă de a discredita specia ca atare și de a-i ruina orice autoritate. Exemplul rămas de pomină e mărturisirea făcută la mijlocul „studiului" distrugător despre Arghezi : „...poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase. Dar nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate de studiu". Și așa mai departe, totul

într-o bășcălie colosală. Cu toate acestea, în subsidiar și în detalii, observațiile strict critice sunt cel mai adesea inedite, pertinente și acute. Așa de pildă, *à propos* de *Patul lui Procust* și de presupusul proustianism al lui Camil Petrescu (pe care cu drept cuvânt îl neagă), are niște considerații incidentale asupra arhitectonicii unitare și construcției complexe a *Căutării timpului pierdut*, foarte noi și surprinzătoare în acea vreme, când avea curs părerea, susținută de José Ortega y Gasset, Paul Desjardins și mulți alții, că romanul proustian, mergând pe linia memoriei involuntare, ar avea o desfășurare aleatorie, nestructurată, cu efectul disoluției personajelor și oricărei organizări compoziționale, teză pe care tânărul dinamitard o respinge afirmând categoric contrariul : „Unde era la Proust unitate, este la d. Camil Petrescu lipsă de unitate ; unde era construcție și arhitectură (zic : construcție), este relaxare, prolixitate și lipsă de construcție ; la Proust, așadar, facilitatea, hazardul erau dezmințite de însăși epuizarea tuturor posibilităților hazardului". Lăsând la o parte cele privitoare la Camil Petrescu – ele fac parte din program –, să le reținem pe cele spuse în treacăt despre Proust. Sunt, în *Nu*, multe puneri la punct de genul acesta. Șerban Cioculescu greșea scriind, în recenzia admonestatoare făcută cărții la apariție, că „frizează banalitatea în simili-analizele critice, unde nu inovează cu nimic". Ba da, din contra, inovează. Și nu numai în legătură cu Proust. Observațiile de detaliu ale junelui iconoclast sunt, repet, lucide și juste, atestând un simț critic afară din comun. În „studiile" din *Nu*, năstrușnice sunt tezele generale, concluziile, negativismul premeditat – dar acesta este însuși jocul, cu efectele lui scontate. Tezele generale și concluziile sunt totdeauna aspectele cele mai sumare, am putea zice didactice, ale oricărui punct de vedere ; de aceea sunt și cele mai reversibile. În ultim resort se reduc la enunț (de unde și vocația lor propagandistică). În schimb, operațiunile în detaliu, adică cele „analitice", în critică la fel de bine ca și aiurea, cer negreșit scrupul și competență ; aici nu se poate trișa, cum nu trișează în fond nici autorul lui *Nu*, deși se laudă că o face, sau măcar că și-a propus s-o facă. Iconoclastia lui e una *pour rire*, e jucată, voioasă, inofensivă, un exercițiu al inteligenței, infinit preferabil

iconoclastiei serioase, încruntată și fanatică (de fapt vandalică și, de regulă, imbecilă). Chiar și mărturisirea că poeziile lui Arghezi au reînceput să-i pară „neînchipuit de frumoase”, mărturisire care, în contextul ei, era tocmai „poanta”, factorul de șoc, reprezintă în fond *le dessous des cartes*, dezvăluirea gândului adevărat, semnalul liniștitor că de fapt totul e în ordine.

Dincolo de toate acestea, există însă în *Nu* un substrat foarte profund, din perspectiva căruia carnavalul critic dezlănțuit la suprafață cu atâta vervă provocatoare nu mai e un joc în sine, ci decurge ca o consecință secundară. Cartea aceasta este, în substrat, o carte despre moarte. Bufoneria, ireverența, molestarea (pamfletară) sunt de esență carnavalescă și au în *Nu* funcția pe care o au în scenariile de carnaval. Or, accepția originară a carnavalului e de exutoriu al morții. Funcția lui simbolică e cea de paricid (= regicid), cu efect eliberator în sensul reînnoirii. Hecatomba de scriitori maturi și consacrați, săvârșită de unul tânăr, încă neafirmat, poate fi considerată ca un paricid multiplu, în efigie, fiecare victimă luată în parte putând fi la rândul ei considerată ca un părinte al impetrantului. Dar toate acestea sunt, vorba aceea, „numai simbol”. Să trecem la realități, la realitățile legate de tema morții, reținând relația dintre moarte și carnaval, recte moarte și comedie. Sau neant și comedie. Comedia pură, veritabilă, are ca fundal neantul. De aceea marele comic e abisal.

În articolul său atât de sever, Șerban Cioculescu are o previziune formidabilă, un diagnostic într-adevăr de mare critic, independent de inadeziunea sa globală: „...*dacă se decide să atace comedia, la rampă, viitorul îi e deschis*” (s.n.). Câteva rânduri mai departe, îl îndeamnă: „...să încerce *a se devota*. Să tragă învățămintele din *Jurnal*, august 1932, și va fi mântuit”. Acel jurnal din august 1932 e tocmai partea gravă, patetică, sinceră, angoasantă, despre moarte. Criticul a remarcat-o, așadar, și a prețuit-o, a luat-o în serios, cum se cuvine, fără însă a comenta, probabil părându-i un corp străin de materia cărții, un element heterogen și accesoriu. De fapt e tocmai esența cărții, partea ei principală, cheia întregului. „Învățămintele” ce decurgeau de aici autorul le trăsese

chiar în restul cărţii şi ele se pot formula cam astfel: faţă de iminenţa morţii, precum şi de imanenţa ei („...prezenţa cea mai tulburătoare este această prezenţă a morţii, care trăieşte în noi, pe care o mirosim, pe care o aspirăm din flori, din văzduh; pe care o văd pe buzele iubitei mele, al cărei gust îl simt în gură amar”, *Nu*, p. 294), faţă de această realitate, ce derizorie, ce vană e „viaţa literară” cu ambiţiile, gloriolele, rivalităţile ei publicitare, susceptibilităţile şi narcisismele ei! Un spirit lucid nu o poate privi decât sub specia farsei.

Dincolo de circul acesta, rămâne ceea ce Lovinescu numea „sentimentul labilităţii universale”. După câteva milenii, egale în definitiv cu o clipă în nesfârşitul vremii, până şi numele lui Shakespeare va fi uitat. Cel mai uriaş geniu, cea mai colosală capodoperă ajung, în inexistenţă şi uitare, totuna cu orice nulitate. *Non omnis moriar* – ce iluzie!

Cu toate acestea, insul stăpânit de demonul literaturii nu se lasă. Îndărătnică deşertăciune sau eroism? Egolatrie stupidă sau dăruire sublimă? Forţă creatoare, irezistibilă, sau automatism al platitudunii? Orice ar fi, el scrie, scrie, scrie... cu trudă şi scrupul sau cu incontinentă automulţumire, înşiră vorbe după vorbe... scriitorul celebru ca şi simplul grafoman. De altfel, până a nu fi celebru, nici nu se poate şti cu siguranţă dacă nu e un simplu grafoman. Poate că nu e, speră să nu fie, crede în scrisul lui, – dar dacă se înşală? Nici celebritatea nu e la urma urmei o garanţie. Poate fi o eroare, o neînţelegere, o întâmplare, o involuntară impostură, ce se va destrăma spre ruşinea lui, antumă sau postumă. E divizat între vocaţie şi îndoială (aici ar fi poate o deosebire: grafomanul are numai vocaţie, nu şi dubii). „J’aurais écrit de toute façon”, declară Eugène Ionesco, ajuns în culmea gloriei (cf. *Antidotes*, Gallimard, p. 181, ssq.). Ar fi scris oricum, şi fără glorie, şi neluat în seamă, şi hulit (cum a şi fost). „Pourquoi est-ce que j’écris? Je suis encore à me le demander” (*ibid.*, p. 313).

Tot în *Antidotes* (p. 273) îşi revendică perfecta fidelitate faţă de sine însuşi, în sentimente, gânduri şi fel de a fi, de la 17 ani până la cei peste 70 pe care-i are azi. Se referea mai cu seamă la atitudinea lui umanistă, funciar ostilă mentalităţii gregare şi fanatice care a

bântuit și bântuie secolul nostru, atitudine nu în primul rând politică, ci umană și morală, ținând de structura temperamentului și de formația intelectuală. Această consecvență e și a destinului său literar. Rareori un scriitor a fost mai consecvent cu debutul său decât Eugen Ionescu. Rareori debutul unui mare scriitor i-a exprimat mai clar și mai total tema fundamentală și spiritul, decât a făcut-o *Nu*.

Fapt este că, după ce, spre mirarea lui G. Călinescu, „acest tânăr a dispărut din publicistică" pentru câtăva vreme, când a reapărut, de astă dată ca dramaturg francez, aceasta s-a întâmplat, schimbând ce e de schimbat, într-un spirit asemănător cu al lui *Nu* și, fatalmente, cu reacții asemănătoare.

Eugène Ionesco a irupt în dramaturgia franceză în același chip șocant și scandalos în care Eugen Ionescu se manifestase la 25 de ani în critica românească, – sub semnul lui *nu*, al lui *anti*. Un comic burlesc împins la extrem, mai exact o *comicărie* trasă de păr, care sfida în aparență toate normele genului (și ale literaturii în genere), niște piese de teatru date ca „anti-piese" și socotite în primul moment ca aparținând tipului *canular*, bătăi de joc enorme, de o neseriozitate flagrantă, stârnind la început indignare în public și la critică. Robert Kemp, critic remarcabil, ajuns târziu academician, ca și Șerban Cioculescu, cu care are unele afinități, a declarat din capul locului că asemenea producții nu merită altceva decât o ridicare de umeri. Apoi, mulțumită lui Anouilh, lui Queneau, lui Paulhan, urmați de Serge Doubrovsky, P.A. Touchard, Jacques Lemarchand, chiar și Elsa Triolet, s-a înțeles că Ionescu aducea în dramaturgia franceză o primenire salutară. „Anti-teatrul" ionescian reprezenta implicit, uneori explicit, o agresiune contra stilului franțuzesc al comediei, briliantă, grațioasă, ambiguă, care, de la Marivaux sau Beaumarchais a mers subțiindu-se, până la un Alfred Capus, astăzi uitat, și apoi la, de pildă, Denys Amiel, Alfred Savoir, Jean Sarment, Sacha Guitry, ca să nu pomenim mai mulți, filiație în care comicul franc al comediei moliorești a cedat din ce în ce „spiritului", râsului moderat și zâmbetului cu subînțeles. De fapt, Ionescu reînvia o tradiție milenară, cea a farsei populare, fundamental legată de tradiția Carnavalului

și de manifestările (*manus-fendo* = a lovi cu mâna) ei specifice : bufoneria, travestirea, năzbâtiile, ghionturile, tifla. (În treacăt fie zis, cea mai formidabilă tiflă a lui Ionescu, în primul rând la adresa confraților săi din România anilor treizeci, dar și la adresa contemporanilor săi în genere, a fost intrarea la Academia franceză.)

Întocmai ca în *Nu*, excesul burlesc și neseriozitatea ostentativă acoperă în „anti-teatrul" ionescian un substrat de angoasă ale cărei semnale, în *Cântăreața cheală* de pildă, deci în prima piesă, se insinuează progresiv după primele replici. Este aprehensiunea vidului, a vacuității existențiale, nu e nevoie să insistăm, lucrul acesta a devenit la rândul său un clișeu exegetic. Obsesia vidului în teatrul lui Eugen Ionescu merge dilatându-se până la apoteoza ei din *Scaunele*. Dar apoi se comprimă în altă obsesie, decurgând din prima, dar mai directă, mai umană, aș îndrăzni să zic ; mai concretă, anume obsesia morții, ce își află apoteoza în *Regele moare*, piesă în care autorul a transpus de fapt, în chip desăvârșit, sub specia teatrului, acel *Jurnal*, august 1932, din *Nu*. E de remarcat că, fără să dispară, comicul propriu-zis începe să se retragă, dar rămâne grotescul și rămâne, dominant în *Regele moare*, carnavalul. Regele Bérenger e un rege de carnaval. Regii de carnaval, în perioada arhaică, trebuiau să moară la sfârșitul zilei, ca Bérenger.

Obsesia morții (și anticipările ei, amenințarea, frica, oboseala, dărăpănarea, proliferările sufocante, violul, tortura, inaccesibilitatea izbăvirii) lasă obsesia vidului în urmă. Figurile nu mai sunt fantoșe, sunt făpturi muritoare, vulnerabile, pătimitoare. Oarecum încă în *Scaunele*, dar deplin în *Victimele datoriei*, în *Pietonul aerului*, în *Setea și foamea*, apare dragostea, singura realitate care neagă neantul. Soții Smith, soții Martin nu sunt cupluri adevărate, sunt doar ceva bizar, ceva ciudat, niște coincidențe. Cum spune Marin Preda în fraza finală a ultimului său roman, „dacă dragoste nu e, nimic nu e !". În *Regele moare*, dragostea e imperfectă, mai exact disparentă, agonizantă, dar există. Vulnerabilitatea înseamnă realitate vie, existență, fragilă, e adevărat, dar vie. Nu putem iubi decât ce e viu, adică vulnerabil, destinat să moară. În filmul lui Tarkovsky, *Stalker*, la un moment dat personajul principal spune :

slăbiciunea, fragilitatea, înseamnă frăgezime și viață; puterea, asprimea, înseamnă rigiditate și moarte. Eugen Ionescu a denunțat mereu, încă din tinerețe, cultul forței ca dezumanizant și a combătut ca stupidă și falsă teoria că totul în lume se decide numai prin raportul de forțe. În teoria aceasta nu cred decât imbecilii, impotenții morali, idolatrii, adoratorii minciunii. Exaltarea energiei și dominației, a pretinsei „vitalități", nu duce decât la pustiirea vieții. Unde domnește forța, dragostea nu există. Unde domnește forța, nimic nu există. Decât neadevărul. Cine e refractar la retorica forței, acela, vulnerabil desigur, e invincibil. Dacă e vorba de forță, aceasta e cea adevărată. Eugen Ionescu a arătat-o în *Rinocerii* și a spus-o în zeci de articole și intervenții.

Odată atins stadiul acesta, nici moartea nu mai e redutabilă. E angoasantă, desigur, fiindcă e irepretentabilă, dragostea însă o asumă. Dragostea poate avea ca pornire concupiscența, firește, dar o transcende, trece infinit dincolo de ea. Concupiscența, erotismul, rămase la ele însele, merg în circuit închis, se epuizează și se repetă, nespornic, ca obiectele proliferante din piesele lui Ionescu. Aceasta se petrece atâta vreme cât erosul nu duce la fuziune, la înfrângerea egoismului. Dar dragostea, cu erotism cu tot, dragostea pentru creatură, pentru o ființă carnală, vulnerabilă și muritoare, devine inepuizabilă prin fuziunea creaturilor și capătă un sens metafizic fără a pierde nici o secundă concretul fizic. Ea capătă o forță de transcendere care o face impavidă față de amenințările temporalului. Pentru ea sacrificiul e de la sine înțeles. Firește, ființa umană e failibilă, dar dragostea o redresează prin harul umilinței și al curajului. Egoismul e laș și orgolios, dragostea niciodată.

Considerațiile acestea nu ne depărtează de Eugen Ionescu. Le-am dedus din opera lui. În *Victimele datoriei*, dragostea se revarsă sfâșietor, patetic, dureros. Dragostea și mila. Dragostea lui Choubert pentru Madeleine, mila lui pentru căderea ei sub dominația polițistului, nădejdea lui mereu amânată de a o regăsi; dragostea Madeleinei pentru Choubert, regretele și remușcările ei, mila pentru interminabila și epuizanta lui hăituire de către polițist. Mărturisirea deznădăjduită, de dragoste și regrete, a

polițistului, în ipostaza de tată, către Choubert care nu-l aude; de asemeni, mărturisirea lui Choubert, ca fiu, către polițist, care nu-l aude, nici unul nu-l va putea, niciodată, face pe celălalt să știe cât de mult l-a iubit. (E în fond secreta, misterioasa relație afectivă ce se naște uneori între călău și victimă; mai este aici posibil și un substrat obscur de natură confesivă.) În *Setea și foamea*, la fel, ceva a despărțit temporar cuplul. Îndemnat de o pornire rea, bărbatul pleacă, respingând brutal rugămințile femeii. Apoi, nemaiștiind nimic de ea (și de copilul lor), regretă. Urmează căutarea, speranța regăsirii, așteptarea zadarnică, rătăcirea istovitoare pe drumuri neștiute, ajungerea într-un loc unde e ademenit să intre ca să se odihnească și să se restaureze. Când, în sfârșit, femeia Marie-Madeleine, împreună cu fetița, Marthe, ajung la poarta acelui loc (mănăstire? închisoare? falanster?), ele nu pot intra, el, Jean, nu mai poate ieși; vor reuși vreodată să mai fie împreună? Speranță sfâșietoare, dar speranță; „Ceux qui s'aiment et qui sont séparés peuvent vivre dans la douleur, mais ce n'est pas le désespoir; ils savent que l'amour existe", scrie Albert Camus (*La mer au plus près*, în *L'été*).

În piesele acestea e vorba de dragoste împărtășită și definitivă, care umple o viață, o transfigurează și-i dă valoare absolută, transcendentă. Nu sunt comedii sentimentale, nici „drame de amor", cu atât mai puțin de alcov. Eugen Ionescu și-a exprimat în mod decis plictiseala pe care i-o inspiră „la préoccupation du cocuage", chiar dacă cel ce a introdus-o în literatură se numea Racine. De trei secole, spune el, literatura se preocupă de psihologia amorului, din lipsa de adevărată dragoste (*Antidotes*, p. 231). Dragostea adevărată nu e niciodată utopică, teoretică, abstractă. Ea nu poate izvorî decât din imediata apropiere; numai așa se poate extinde și asupra omenescului întreg, numai ea poate înțelege și dragostea altora, suferința sau bucuria lor. „Filantropul", generosul, poate foarte bine fi egoist și orgolios, poate tot așa de bine să fie invidios și plin de resentimente. Dragostea nu are de ce să fie generoasă, e destul să fie dragoste. Ea e singura legătură a umanului cu divinul, alta nu există. Misticul sufit Ibn' Arabi spunea că „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei ființe

concrete și e văzut mai bine în ființa umană decât în oricare alta, și cel mai desăvârșit în femeie". În cartea lui Paul Evdokimov, *La sacrement de l'amour* (Desclée de Brouwer, Paris), se află reprodusă imediat după pagina de gardă o icoană novgorodiană din secolul XV, minunată, reprezentând întâlnirea Sfinților Ioachim și Ana, părinții Fecioarei, în fața templului. Sunt îmbrățișați, de profil, față în față, ea cu mâinile pe umerii lui, cu fața ridicată spre el, privindu-l cu supunere și dăruire; el, de asemeni, o ține îmbrățișată, privind-o protector și tandru. Dragoste profană, între bărbat și femeie, sau dragoste divină? Întrebare fără rost.

Și s-ar putea obiecta că nu fac deosebire între *eros* și *agapé*; unde s-ar ajunge atribuind iubirii aproapelui un sâmbure erotic? Există atâtea cazuri de sfinți și de laici care s-au lăsat torturați până la moarte pentru alții sau pentru o credință, aceasta desigur tot din dragoste, dar evident nu erotică. Evident, evident. Dar dragostea erotică, pe care am numit-o „adevărată" și pe care am contemplat-o în icoana amintită, e o dragoste neegoistă, o dragoste deschisă, ce se revarsă de la obiectul ei concret asupra întregii Creațiuni. Acest *eros* duce necesarmente la *agapé*. Dragostea adevărată nu e un simplu colaj, limitat la concupiscență și sentimentalism, și nici o împătimire închisă și înverșunată. De vreme ce implică de la sine virtualitatea *sacrificiului*, are implicația sacră pe care acesta o presupune. Principiul dragostei e unul singur și este divin, – indiferent dacă „filozofia" celor în cauză este sau nu una „agnostică".

Eugen Ionescu a pus în fruntea primului său volum de teatru următoarea dedicație: „À ma femme, à ma fille, tout ce théâtre". Asta, să zicem, nu înseamnă încă mare lucru, e ceva firesc și foarte obișnuit, – mai ales că volumele celelalte sunt dedicate altora. Dar în *Antidotes*, și nu într-un fragment de jurnal, ci într-un articol apărut mai înainte în „Le Figaro", spune: „Heureusement qu'il y a ma femme, ma fille". Nu e o declarație privată, ea face parte din opera lui. Afirmarea iubirii lui conjugale și paterne e un leit-motiv al scrisului său. E substanța marilor efuziuni de dragoste din piesele prea sumar comentate mai sus. Dar declarația aceasta trebuie

coroborată cu alta, neașteptată, extraordinară, teribilă. Înainte însă de a o cita, vreau să amintesc o replică din *Pietonul aerului*, care, deși pusă în gura unui personaj epizodic și ridicul, nu e mai puțin revelatoare pentru felul de a gândi al autorului : „On peut tout de suite, tout d'un coup, renoncer à tout, d'un moment à l'autre".

Acum, declarația anunțată cu câteva rânduri mai sus. În prefața scrisă de Eugen Ionescu la volumul editat de Centrul cultural internațional de la Cérisy la Salle, volum cuprinzând comunicările despre opera sa ținute cu ocazia unei decade consacrate acestui subiect, după ce-și mărturisește detașarea de ambiția literară (și după ce spusese cu două pagini înainte : „Je survis parce qu'il y a ma femme et ma fille, et quelques amis"), aduce în final vorba despre preotul polonez Maximilian Kolbe cel care, deportat într-un lagăr nazist, s-a oferit să ia locul altuia într-un grup de zece deținuți condamnați să moară de foame și sete, într-un bunker al morții ; acolo i-a îmbărbătat pe ceilalți și i-a ajutat să moară, nu în disperare și vaiete, ci cântând imnuri până la sfârșit. Moarte sanctifiantă, ca și a lui Mircea Vulcănescu. Concluzia lui Eugen Ionescu : „Peut-on dire que je suis jaloux de Maximilien Kolbe ? Pour moi c'est la seule existence *enviable*, la seule existence qui mérite d'être vécue, qui justifie aussi bien la vie que la mort" (s.n.). Am subliniat cuvântul *enviable*. E termenul exact, matematic exact, pentru a exprima sentimentul pe care-l poate inspira un act divin de supremă iubire, un act prin care verbul *a se devota* își capătă sensul absolut. E ultimul cuvânt al autorului lui *Nu*.

STATORNICIT PE VECI

Nu știu dacă auzisem de Petre Țuțea înainte de 1950; probabil că da, însă nu intrase în repertoriul meu de nume. Abia la Câmpulung, după 1950, în cei cinci ani petrecuți acolo împreună cu Constantin Noica am auzit de la acesta o mulțime de evocări ale personajului, episoade amuzante sau, oricum, memorabile. Dar nu l-am cunoscut personal decât în 1970. Între timp, în 1968, la Paris, la prima mea întâlnire cu Cioran, acesta m-a întrebat aproape imediat după primele cuvinte de politețe: „Que devient Petre Țuțea?”.

I-am înșirat, afară de cele pe care le știam de la Noica și pe care multe le cunoștea desigur și Cioran, fiind vorba de episoade interbelice, cele ce aflasem despre Petre Țuțea din pușcărie.

Nu-mi amintesc deloc când, unde și prin cine am făcut cunoștință (și mă mir de această uitare: a fost prima întâlnire cu un om legendar și fabulos, întâlnire ce venea după o îndelungă pregătire, ca intrările în scenă ale lui Stavroghin și Versilov în *Demonii* și în *Adolescentul* – sau a lui Cațavencu în *Scrisoarea pierdută*). Cred că prima noastră întâlnire a avut loc în biroul meu de la Cartea Românească, pe strada General Berthelot (pe atunci Nuferilor) – prin 1970.

Îmi fusese descris fizic de nenumărate ori de câteva persoane care îl cunoscuseră înainte de război. Descrierile se confirmau una pe alta: cap mare, tuns foarte scurt (sau chel), „profil de senator roman”; elocuție apăsată și rară, ton sentențios și epigramatic; genul celui care debitează apoftegme și precepte. În plan intelectual: „un Socrate contemporan” (sau „Socrate român”); stăpânind în chip suveran toată filozofia, în primul rând greacă și germană; economist redutabil (l-am auzit nu o dată declarând „eu am fost șeful statului major economic al României”, ceea ce nu era o simplă bravadă, ci un mod malițios-sfidător de a-și revendica o calitate reală, chiar

dacă nu oficială). Era faimos și prin butadele lui memorabile care circulaseră la vremea lor și continuau să circule.

Toate aceste trăsături le-am recunoscut din primele clipe după ce l-am văzut. Decât că peste acestea se așternuseră stigmatele sărăciei și sechelele celor două detenții repetate : ruina dentiției, ceea ce-i afecta la colțurile gurii fostul profil de medalie. Penuria în care trăia îl condusese la asumarea unei neglijențe vestimentare ce, evident, nu era în firea lui. Dar pe care o asuma fără complexe, ca pe un trofeu.

După prima noastră întâlnire l-am revăzut de multe ori, fie pe stradă, fie la cantina scriitorilor (adică, în anii aceia, „la Doamna Candrea”, cum se spunea), fie la Cartea Românească. Îmi adusese spre editare un manuscris cu titlul *Testament filozofic*, vreo 200 și ceva de pagini scrise fără despărțiri în capitole și aproape fără alineate. Nici în acea formă și nici din punctul de vedere al conținutului „ideologic” nu era publicabil. De altfel, Țuțea era un om al cuvântului vorbit, nu scris. Emisia lui verbală, cu gura strânsă, avea un ton ferm și cumva încleștat : o rostire elaborată, definitiv formulată, irevocabilă. Convorbirile cu el erau mai mult spectacole de elocință decât propriu-zis dialoguri ; interlocutorul nu avea un rol esențialmente diferit de al interlocutorului lui Socrate în dialogurile platoniene. Uneori întrebările lui aveau un mobil secret de genul „anacreptic” (răsturnător), de fapt provocator, bunăoară : „Lim-ba engleză ? La ce ser-veșș-te această limbă ?”. Răspund eu : „La citit Shakespeare !”. Țuțea : „Un bar-baar !”. Dar alte dăți l-am auzit vorbind extraordinar despre *Hamlet* sau *Macbeth*.

Vorbirea lui Țuțea nu era deloc laconică, ba chiar te putea face să pierzi noțiunea timpului, dar era *lapidară*, în sensul că îți dădea sentimentul de a asista la săparea în piatră a unui text irevocabil.

În vara lui 1970 m-am dus la Academie să asist la o sesiune consacrată lui Blaga : era întâia oară de la instalarea regimului comunist. Acolo l-am putut auzi pe Henri Wald care a făcut o comunicare extrem de vie și total neconformă cu „linia partidului” (care înțelegea să-l recupereze pe Blaga, dar nu cerându-i scuze pentru felul cum îl înjurase și îl tratase atâtea zeci de ani).

Or, Wald ce făcea? Zicea că greșise în tinerețe când îl atacase pe Blaga ca idealist, mistic, obscurantist și decadent și că, din contră, acum descoperă în opera lui o filozofie stimulatoare, o înțelegere cosmică și mai cu seamă, cum zicea, o „mitosofie”. Mi-a plăcut. Am ieșit pe sală să fumez o țigară, dar am constatat că-mi pierdusem sau uitasem bricheta. M-am apropiat de un grup în care se fuma, ca să cer foc. În acel grup se afla Pavel Apostol, filozoful de partid, iar la un moment dat apare și Miron Constantinescu, foarte revoltat de intervenția „agitatorică” (așa-zisă) a lui Wald, continuând să vorbească filozofie, dar în termeni de „producție”, în stil marxist, chiar stalinist, dar era evident că omul era bine școlit, tobă de carte nemțească. M-a tulburat, nu știu de ce, această tiradă „dialectică” a lui Miron Constantinescu (deși, evident, aveam despre el o părere mizerabilă, dar omul nu părea nici ignorant, nici imbecil ; în ultimă instanță era și una, și alta). Dar m-a tulburat. Filozofie ? Termeni de producție ? Păcatele mele !

Era deja seară. Am stat acolo ce-am mai stat, dar devenise plicticos. Am plecat la restaurantul Uniunii Scriitorilor, adică la „Doamna Candrea”. În grădină, la o masă, Petre Țuțea cu un tânăr dramaturg, Paul Cornel Chitic. M-am așezat la masa lor. După salutările de rigoare, Țuțea continuă ce spunea : „Aristotel a STATORNICIT PE VECI categoriile gândirii politice !”. Am răsuflat : totul era în ordine. Sentința implacabilă a lui Țuțea a restabilit rânduiala în lume. A statornicit pe veci...

PĂRINTELE DUMITRU STĂNILOAE MI-A LUAT SOLZII DE PE OCHI

Pe părintele Dumitru Stăniloae îl citeam pe vremuri în „Gândirea”. Îmi plăcea cum scria, dar nu prea eram de acord cu punctele lui de vedere. Îmi plăcea și „Gândirea”, dar eram cu totul în afara pozițiilor ei. De altminteri „gândirismul” a apărut mult mai târziu decât „Gândirea”; la ea mai colaborau, făcând parte și din „gruparea” revistei, mulți scriitori din prima echipă (cea de la Cluj): Cezar Petrescu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Tudor Vianu, Ion Petrovici. Față de Nichifor Crainic, pe care-l cunoscusem prin Ștefan Baciu, aveam un sentiment ambiguu. Îmi era simpatic, îi citeam cu plăcere, dar dezaprobare, „cronica măruntă” din fiecare număr al „Gândirii” (aveam atunci 19 ani). Deși eram apropiat pe atunci, prin relații de familie, cu M. Ralea, nu îndrăzneam, tocmai din cauza asta, să încerc a colabora la „Viața Românească”; am publicat două cronici plastice în „Sfarmă Piatră”, apreciate de Crainic, iar apoi, la propunerea lui, o alta mai mare în „Gândirea”, despre Luchian. Asta l-a făcut pe Ralea să creadă că aș fi legionar sau mai curând un fel de „cripto-legionar” (ceea ce era absurd: legionarismul se manifesta pe față, făcându-și din asta un punct de onoare) iar eu nu numai că nu eram legionar (nu-mi fac din asta nici un merit), dar eram structural refractar la acest fenomen (altminteri crucial în perioada interbelică, fie că ne place, fie că nu).

Cunoscându-l atunci pe Crainic am văzut clar că el nu putea fi legionar, oricâte afinități avea cu acea mișcare. El era un voluptuos, un temperamental, un „amator” (ca și Nae Ionescu) de lucruri bune, havana, mese, șuete. La Nae Ionescu legionarismul a fost un avatar în sensul unei forme de „experimentare” a polimorfismului său existențial. Ortodoxia s-a putut în multe cazuri interfera cu legionarismul, dar în mod poate nu tocmai „ortodox”. Nici ceea ce se numește tendențios „ortodoxism”, dar

care implică un anumit militantism perfect licit, nu duce de la sine, cum cred unii, la o conivență cu spiritul legionar. De altminteri, partizanatul exclusivist al lui Crainic din „cronica măruntă” (scrisă cu vervă) nu coincidea aproape deloc cu cursurile lui de la Facultatea de Teologie, absolut remarcabile și impecabile intelectualmente. Știu, de pildă, că Monseniorul Vladimir Ghika, un catolic deloc dispus la toleranță acomodantă, avea mare admirație atât pentru Crainic, cât și pentru părintele Stăniloae ca teologi.

Am făcut această digresiune introductivă pentru a-mi lămuri mie însumi interesul simpatetic pe care mi-l inspirau, în tinerețea mea „agnostică” și individualistă, atât „Gândirea”, cât și cei doi corifei ai ei, Nichifor Crainic și Dumitru Stăniloae.

Crainic era ca persoană foarte integrat în „lumesc”. Ar fi incorect a pleca de la acest fapt pentru a-i contesta credința și autenticitatea intelectuală în domeniul teologiei. Nu era un *homo duplex*, ci un ins cu mari calități intelectuale și totodată cu scăderi omenești de care știa, ca un credincios ce era, că va da socoteală lui Dumnezeu.

Față de Crainic, om rotofei, cu chelie și mustăcioară, cu un aspect atrăgător, dar contrariul unui om frumos, părintele Stăniloae, pe care, e drept, nu l-am văzut decât după moartea lui Crainic, era un bărbat deosebit de frumos. Dar, părând distant, emana din ființa lui o autoritate ce impunea. Imensa lui știință și covârșitoarea însemnătate a operei lui, recunoscută peste hotare, nu mai puțin și demnitatea lui sacerdotală, îl scoteau din cotidianul societății.

Trebuie să mărturisesc că, cu toată admirația pentru colosala lui faptă culturală care e traducerea *Filocaliei*, aveam anumite rezerve față de puțin eleganta polemică pe care o avusese cu Blaga. E adevărat că pozițiile declarate ale lui Blaga față de creștinism ca fenomen istoricește epuizat, precum și panteismul lui, nu puteau fi trecute cu vederea de părintele Stăniloae (pe de altă parte, nici Blaga nu era un polemist prea inspirat).

Am fost dezamăgit și mult mai târziu, când părintele Stăniloae a acceptat ca recepția sa la Academie să fie făcută de Ionescu-Gulian (dar poate a primit această deliberată și revoltătoare ofensă în spirit de umilință creștină).

Înainte de a fi avut prilejul să-i fiu prezentat (în atelierul pictorului Horia Paştina) avusesem cu părintele Stăniloae o altă „întâlnire”, care a însemnat un moment hotărâtor în existenţa mea.

Nu mai eram demult „agnosticul” de odinioară, experienţele vieţii mele, meditaţia m-au apropiat progresiv (nu fulgerător, nu printr-o abruptă revelaţie) de reprezentarea unei instanţe transcendentale. Fără a-mi repudia câtuşi de puţin reperele fundamentale ale formaţiei mele, Montaigne, Nietzsche, Voltaire (nu atât Voltaire, cât *Candide*), am înţeles lucruri care-mi erau înainte mai mult ori mai puţin îndepărtate sau chiar indiferente. Nu aici e locul să evoc etapele acestei reevaluări şi întoarceri la izvorul divin al vieţii. Destul că, într-un sfârşit de septembrie, la zece ani de la moartea unei fiinţe mult iubite, trecut fiind timpul parastaselor, am făcut o simplă pomenire la biserica Popa Rusu, unde s-a întâmplat să slujească în acea duminică părintele Stăniloae. M-a impresionat şi am aprobat autoritatea cu care a admonestat forfota şi neastâmpărul enoriaşilor, invitându-i să *asculte* slujba, cu atenţie la text. Nu e destul să faci gesturile ce se obişnuiesc, fără nici un efect asupra minţii şi sufletului. Am văzut în această severitate un act de *trezire* şi un îndemn la o participare conştientă, la o înţelegere a efectului real al liturghiei. E uimitor cum atâţia credincioşi se mulţumesc cu actele exterioare ale devoţiunii, dar nu îşi schimbă comportarea, în fapt doar aparent creştinească. Nimic nu e mai radical incompatibil cu superficialitatea decât o viaţă creştină, iar gesticulaţia riscă să fie cu atât mai superficială, cu cât e mai vizibilă (ceea ce nu înseamnă că cea autentică şi profundă trebuie neapărat să fie ascunsă).

Apoi, părintele Stăniloae a ţinut o predică extraordinară. O predică despre ce înseamnă a-ţi lua crucea şi a-L urma pe Hristos.

Până atunci nu ştiusem ce anume aşteptam, ce doream în chip obscur şi imperios să aflu, să înţeleg. Asta era: acum, dintr-o dată înţelegeam. Ascultarea Liturghiei, a cuvintelor ei răscolitoare, cutremurătoare, mă lăsau de fiece dată tulburat şi însetat. Acesta era cuvântul-cheie, cuvântul zguduitor şi liniştitor. Formulă simplă şi teribilă. O auzisem, o citisem de multe ori. Dar o luam *ad litteram*,

ca o exigență imposibilă (materialmente imposibilă), ceva ca o formulă asimptotică. Sau ca o formulă retorică. Ei bine, nu. E formula cea mai simplă. Cea care rezumă totul. Formula cea mai pragmatică. Se poate asuma imediat. E singura soluție în situațiile aparent fără ieșire, în marile dileme morale. De la caz la caz. Desigur. Dar în ultimă (sau primă) instanță e formula definitivă. Și salvatoare. Asta am înțeles atunci : mi s-au luat solzii de pe ochi.

Părintele Stăniloae mi-a luat atunci solzii de pe ochi.

IV

A PATRA DIMENSIUNE : RECEPTAREA ÎN TIMP

Tocmai autorul formulei *„critica estetică nu rentează”*, G. Ibrăileanu, a fost, din rațiuni *estetice*, cel mai implacabil adversar al publicării postumelor lui Eminescu. El ne poate părea azi refractar și neînțelegător față de impresionantul continent al totalității eminesciene. Dar adevărul e că la data respectivă acest *continent* nu era practic încă descoperit, iar primele ediții de „inedite” nu ofereau, cu puține excepții, decât un material fie abandonat, fie rezervat pentru prelucrări viitoare, fie utilizat în mod superior în antume. Erau texte evident mai prejos de exigența artistică a poetului și nu purtau investitura girului său. *„Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel ce a voit el însuși să fie. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu nu a pus toată arta sa, nu mai este el ”*, scria Ibrăileanu atunci (*Opere*, I, București, 1974, p. 207). Această „artă” a lui Eminescu, efect al scrupulului artizanal de extremă strictețe la care-și supunea, potențând-o la maximum, inspirația genuină, i-a zguduit pe contemporani, în primul rând pe cei din cercul Junimii, și a însemnat un moment hotărâtor al spiritului românesc. Înainte de a se fi despuiat și estimat întregul *Nachlass* eminescian, fragmentele, nu totdeauna fericit alese, ce începuseră a se tipări, fără metodă nici simț critic, nu puteau, firește, suporta comparația cu sunetul irezistibil și siguranța antumelor.

Simțul estetic al lui Ibrăileanu era uneori, ce e drept, grevat de spiritul de grup sau de niște preconcepții, dar când funcționa, funcționa ireproșabil, nuanțat, profund, cu entuziasm lucid, precis, liber, de pildă în privința lui Tolstoi, a lui Turgheniev, a lui Proust, a lui Thomas Hardy, *last but not least* în privința lui Caragiale și Eminescu, cărora le-a consacrat studii fundamentale, de o inteligență absolut scânteietoare. Toate observațiile

lui privind arta lui Eminescu sunt de o rară acuitate și pertinență. Admirația lui pentru această artă îl făcea cu drept cuvânt să respingă felul cum se editaseră primele postume, la regim egal cu operele finite, ceea ce atunci însemna o confuzie de valori. El admitea însă necesitatea publicării, ca documente, a manuscriselor rămase ; admitea că printre acestea nu se putea să nu se afle germeni de poezie, dar socotea că atari latențe netrecute prin travaliul artistic al poetului nu erau propriu-zis „operă” și trebuiau să rămână în afara acesteia, ca material de studiu ; de fapt nici nu puteau încă, atunci, să fie altceva. În prelegerea din *8 decembrie 1912* le spunea studenților : *„Nouă, mai bătrâni, cu toate că îl cunoaștem foarte bine, îl știm pe de rost pe Eminescu, ne-a fost dat să cetim acel* Geniu pustiu*, o operă pe care ar fi putut-o scrie, în afară de scânteieri geniale, chiar și d. Scurtu” (Opere*, 9, București, 1980, p. 112 ; așadar nu i-au scăpat „scânteierile geniale”, cum bine le numește, prezente în această încercare imatură și practic desființată de autor prin trecerea unor întinse pasagii din ea în *Sărmanul Dionis*). Ne dăm seama acum că „a ști pe de rost” nu înseamnă negreșit și „a cunoaște foarte bine”. Obiectiv, nu putea fi cunoscut foarte bine Eminescu, atâta vreme cât totalitatea manuscriselor nu fusese parcursă, necum cercetată. E drept că Iorga a simțit de la început că în caietele rămase se găsea și altceva decât bruioane și însemnări de atelier, și a spus, încă din 1903, cuvintele acestea, reluate de el într-o conferință din 1938 și citate de Constantin Noica în 1975 : *„Pentru acest admirabil material ar fi trebuit să se numească acolo* (la Academie, n.n) *o comisie pentru a rândui cronologic toate aceste caiete și a da apoi o ediție ”*. În 1938, când Iorga și-a repetat apelul din 1903, deși nu se numise nici o comisie și nici o ediție ca lumea nu se dăduse încă, erau deja de câțiva ani apărute cele cinci volume ale lui G. Călinescu, prin care fusese revelată toată amplitudinea continentului eminescian. Totuși, încă în 1903, Iorga, omul intuițiilor extraordinare, rostise acest strigăt superb : *„Un nou Eminescu apăru ! ”*, vestire profetică, fiindcă, de fapt, acel nou Eminescu nu apăruse încă.

Mulțumită lui G. Călinescu s-a putut vedea că, în pofida părerii lui Ibrăileanu, chiar și acolo unde „nu a

pus toată arta sa", Eminescu era el însuși, nu mai puțin „adevărat" decât unde și-o pusese.

O prospețime aurorală, un freamăt prevestitor emană din acest flux primordial al postumelor, în care jetul spontan al inspirației se exprimă imediat, fără contur, în versuri prea adesea șchioape și lexic siluit, fără a se opri pentru o mai corectă formulare, ceea ce i-ar fi curmat elanul. Informul acesta nu e totuși un *informosus* (dacă ni se îngăduie această ilicită „latinească de bucătărie"), frumusețea constând tocmai în esența sa genuină. Călinescu a arătat cu multă finețe că și în antume poetul a lăsat, fără îndoială în mod conștient, unele stângăcii care, corectate, și-ar fi pierdut insesizabila frescheețe ca un polen. Arta pe care i-o admira Ibrăileanu nu era la Eminescu totuna cu perfecțiunea, versurile lui nu sunt totdeauna impecabile, ca ale unui Leconte de Lisle ; el prefera, ca artist cu adevărat mare, ca artist genial, să păstreze haloul poeziei eventual cu prețul unei perfecțiuni ce s-ar fi dovedit sterilă. Pe de altă parte, e tot atât de adevărat că se găsesc în postume foarte multe versuri din capul locului desăvârșite și unele fulgurații extraordinare, dintre care pe cele mai multe poetul le-a utilizat în antume, fără ca prin aceasta să „inutilizeze", cum spunea Ibrăileanu, textele prime de unde le-a extras, de pildă *Sarmis* și *Gemenii*, pure splendori, din care părți destul de întinse apar în *Scrisoarea IV* și în alte locuri din antume ; de asemenea, *Mureșanu* și altele (ca să nu mai vorbim de *Egipetul*, scos, cum se știe, din *Memento mori*). Alte versuri, la un pas de împlinire, au trecut în antume doar cu o ușoară amendare, printr-o mișcare abia perceptibilă ce le-a eliberat ca prin miracol toată strălucirea latentă.

Eminescu, atât de neglijent cu orice bunuri personale, își căra peste tot cufărul cu manuscrise, de soarta cărora, după ce la urmă le încredințase lui Maiorescu spre păstrare, se interesa mereu. E clar că aceste manuscrise nu reprezentau pentru el rebutul rămas din cernerea elaborării artistice, nu erau un balast abandonat (chiar dacă, firește, se aflau printre ele și multe lucruri efectiv abandonate), ci zăcământul subteran al creației de unde-și trăgea substanța acesteia. Zăcământ subteran, dar creație el însuși, de primă instanță (uneori chiar de a doua sau

chiar, cum nu o dată s-ar părea, de ultimă instanță; Eminescu nu se grăbea cu publicarea). El avusese de la început o viziune totalizantă, o concepție rotundă și globală a operei sale, al cărei proiect l-a înțeles cel dintâi G. Călinescu după ce a parcurs materialul și a purces la „descrierea operei", relevându-i „schema organică", după cum foarte fericit se exprimă. „*Poetul* – spune Călinescu în prefața ediției a doua a marii sale monografii – *tindea să creeze un univers în semicerc, având ca orizonturi nașterea și moartea lumii*."

Principiul generator al operei lui Eminescu este viziunea cosmogonică. Din tabloul ipotetic pe care-l dă G. Călinescu asupra datării aproximative a proiectelor poetului, reiese că era preocupat de cosmogonie încă din perioada prestudențească și că această preocupare a devenit dominantă în perioada vieneză, când atât formația sa intelectuală, cât și forța sa poetică se constituie cu consistență. Cosmogonia implică eshatologia, de unde decurge o perspectivă a extincției universale (temă tratată în profunzime de I. Negoițescu, în cartea sa despre *poezia* lui Eminescu). Este logic ca această viziune cosmică să includă concentric sfera naturii, a societății și istoriei (de unde patosul politic) și, firește, ca sâmbure originar, *Erosul*. De aceea poezia de dragoste nu e la Eminescu o simplă expresie sentimentală (deși, evident, e și asta, ca firesc fenomen uman), ci are totdeauna un sens metafizic, până și în romanțele vulgarizate mai târziu prin transpunere muzicală. *Pe lângă plopii fără soț*, minunata romanță atât de populară (pe care Negoițescu, dintr-un exclusivism excesiv, o califică drept „dulcegărie"), e străbătută de un fior al transcendenței, culminând într-un final cutremurător.

Dintre postume, unele, ce puteau fi considerate finite ca formă, au fost în timp incluse împreună cu antumele, fără a contrasta deloc cu acestea, în „culegeri de poezii" date la iveală, mai bine sau mai puțin bine, de diferiți eminescologi. Dar contemplând acel „univers în semicerc", pe care-l proiectase poetul, ne dăm seama că el a fost altceva decât autorul unor „poezii", oricât de superlativ izbutite; s-ar putea, dimpotrivă, spune că de fapt antumele sunt „fragmente" scoase din marea operă totală

și prelucrate izolat ; poetul, spune Călinescu, „*nu apucase a arunca din spiritul său decât firimituri, sclipitoare firimituri* ”.

De aceea, socotim că, deși la prima privire se impune în chipul cel mai evident deosebirea dintre *antume* și *postume*, ca și cum ar fi două lumi ce ar avea fiecare alte legi și moduri de existență, ele reprezintă totuși, în esență, același univers. După cum ni se pare fals, de pildă, a hotărnici la Goethe între primul și al doilea *Faust*, am afirma, de asemenea, că în fond nu există acel imens hiatus ce pare a separa *postumele* lui Eminescu de antume. Ceea ce explică separația e desigur faptul că, după ce pentru două generații noțiunea „Eminescu” era dată de antume, deci de o operă cantitativ restrânsă, alcătuită din câteva zeci de poeme mult mai frumoase decât toate câte se scriseseră până atunci în limba română, în plus și pline de „filozofie”, s-a întâmplat evenimentul proclamat de Iorga : „*un nou Eminescu apăru !* ” ; și apăru tocmai sub un aspect enorm, haotic, heteroclit și prolix, cu prea multe indecizii lingvistice și vicieri lexicale, asemănătoare celor din faza preeminesciană a limbii literare, refăurită în chip superior și cu autoritate tocmai de *antumele* marelui poet. Dar, de fapt, opera lui Eminescu e una, după cum marea masă subacvatică și ghețarul vizibil de la suprafață sunt unul și același bloc.

Realitatea e că nu doar pentru marele public, dar și pentru majoritatea intelectualilor, Eminescu este și azi numai poetul *antumelor*. Puterea acestora de circulație e covârșitoare în raport cu a *postumelor*, a căror audiență se limitează și se va limita probabil și de acum încolo la un cerc mai mult sau mai puțin restrâns de „specialiști”. De aici nu reiese nici o judecată de valoare, într-un sens sau altul, dar „ecumenicitatea” *antumelor* e un fapt hotărâtor în conștiința culturală românească. *Mutatis mutandis*, punctul de vedere al lui Ibrăileanu rămâne valabil, bineînțeles nu în ce privește concluzia, inadmisibilă azi, a eludării *postumelor* de la receptarea estetică, ci în afirmația că oricum *antumele* sunt partea propriu-zis *realizată* a unei opere care e, totuși, cum spuneam, împreună cu *postumele*, un tot solidar, rotund și concentric, în ciuda hiatusului aparent. În ipoteza, în fond lipsită de rost, dar inevitabilă ca ispită a închipuirii,

că poetul nu ar fi murit atât de timpuriu, și o mare parte din materialul rămas ar fi trecut desigur în *antume*, e greu de imaginat ce formă ar fi căpătat în stadiul ultim mai ales acele poeme lungi aruncate în fugă pe hârtie și rămase în stare brută, dar străbătute de suflul geniului (relevam mai înainte observația lui Călinescu că multe din versurile acestor *poeme* și-ar fi putut pierde prin amendare formală frăgezimea originară, dar, fără îndoială, poetul însuși ar fi simțit aceasta, era prea mare artist ca să nu știe riscurile excesului de „artă"; dovadă cele câteva „stângăcii" păstrate, desigur deliberat, în unele dintre *antume*); e însă mai mult decât probabil că partea „realizată", deci cu audiență largă, ar fi fost mult mai întinsă. Chiar *antumele* existente, considerate din perspectiva *postumelor*, dobândesc parcă un relief mai puternic; se face simțită amplitudinea „valurilor de fund".

Separația radicală (falsă, după părerea noastră) între *antume* și *postume* o ia I. Negoițescu drept un dat incontestabil. El face din această separație o opoziție, iar din opoziție o alternativă pe care o tranșează categoric în defavorul *antumelor*. În cartea sa, de altminteri admirabilă, Negoițescu ia ca punct de pornire ideea că *antumele* ar însemna abaterea poetului de la marea sa intuiție inițială, anume aprehendarea vizionară a unui univers subiacent, larvar, a unei infralumi pe care o numește *plutonică*, în opoziție cu *neptunicul*, care reprezintă claritatea discursului „conceptual". Această dihotomie s-ar putea pune în analogie cu a lui Nietzsche, *apolinic/dionisiac*, sau cu cea obișnuită, *clasicism/romantism*. I. Negoițescu îl vede pe Eminescu sub semnul romantismului, ceea ce e un loc comun, dar el deosebește „marele romantism", întemeiat pe o mistică a universului, de romantismul elocvent, precum și de cel minor, sentimental-depresiv, în genul lui Lenau (cu care a fost mereu comparat Eminescu). Exegetul îl scoate din categoria aceasta și îl plasează sub constelația lui Novalis, Arnim, Brentano, invocând filozofia romantică ilustrată de un Schelling, de un Baader și mergând înapoi până la Jakob Boehme și la acel fundament originar, irațional, *Urgrund* sau *Ungrund*, în care misticul german vedea substratul Creațiunii. Opțiunea lui Negoițescu pentru

romantismul de esență plutonică este exclusivă, subsumându-i total *postumele* eminesciene. După el, *antumele* aparțin în totalitate neptunicului, oscilând între un romantism minor și un clasicism al clarității exterioare. Exegetul sugerează că abaterea poetului de la viziunea plutonică s-ar datora și faptului că abisurile acesteia l-ar fi înspăimântat cumva, făcându-l să lase *postumele* în stare „pre-poetică”. În orientarea spre neptunic, adică în retragerea pe poziții mai liniștitoare, poetul ar fi cedat și îndemnurilor lui Maiorescu, cărora exegetul le atribuie și lunecarea spre o discursivitate filozofică preponderent schopenhaueriană. I. Negoițescu minimalizează influența lui Schopenhauer, socotind că Eminescu ar fi avut afinități mai profunde cu alți gânditori, bunăoară și cu un Fechner pe lângă cei pomeniți mai înainte. Dar oricâte asemenea afinități cu diverși gânditori s-ar mai putea detecta la Eminescu, importanța lui Schopenhauer rămâne netăgăduită și hotărâtoare. Nu credem că autoritatea cuiva, oricine ar fi, poate necondiționat decide o dezbatere, dar nu credem nici că se poate trece peste următoarele cuvinte ale lui Călinescu, din prefața ediției a doua a monografiei : „*Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenție, sau mai bine zis l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitate consultată de poet, și am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decât se bănuiește* ”.

Din fervoare și exces de consecvență, Negoițescu nu rezistă tentației simplificatoare de a suprapune total *postumele* cu plutonicul și *antumele* cu neptunicul. Este o operațiune oarecum mecanică, ale cărei rezultate nu se confirmă la analiză. Nu e greu de văzut cât de mult neptunic se găsește, totuși, în postume și, reciproc, *plutonic* în antume. Nu o dată *neptunicul* și *plutonicul* alternează în unul și același poem, fie atât în *postume* cât și în *antume*, de pildă *Luceafărul*, precumpănitor neptunic dar nu exclusiv (de altfel, nu numai din consecvență ci și, credem, dintr-un spirit de contradicție nu lipsit de virtuți stimulatoare, I. Negoițescu acordă poemului o destul de redusă stimă). Există în *postume* mai multă discursivitate decât în *antume* și mult mai mult romantism elocvent, de tip hugolian, de exemplu în *Memento mori*, în *Mureșanu*, în altele, precum și, virtual, în proiectele dramaturgice. În postume, *Sarmis*,

e mai curând neptunic, în schimb *Gemenii*, urmarea sa purtând aceeași dată 1881, are o încărcătură plutonică foarte apropiată, ca temă și cadru, de *Strigoii* (1876). O postumă din 1876, *Femeia... măr de ceartă*, e o imprecație discursivă de un misoginism schopenhauerian ca și cel din *Scrisorile IV* și *V*, dar în a doua ei parte dăm de câteva versuri aparținând filonului plutonic al extincției universale, temă fundamentală a comentariului lui I. Negoițescu : *„O moarte ! – nu aceea ce-omori spre-a naște iară, / Ce umbră este vieții, o umbră de ocară – / Ci moartea cea eternă în care toate-s una, / În care tot s-afundă, și soarele și luna, / Tu, care ești enigma obscurei conștiinți, / Cuprins-abia de-o minte din miile de minți, / Tu, stingere / Tu, chaos – tu, lipsă de viață, / Tu, ce pân' și la geniu spui numai ce-i în cărți. / O, slabă fulgerare... cea, cărui nu te teme, / Îngheți nervul vieții din fugătoarea vreme...*”.

E adevărat că filonul acesta *plutonic* nu apare în *Scrisorile IV* și *V*, dar apare cu toată evidența în *Scrisoarea I*. Această perspectivă crepusculară, a stingerii vieții în univers, această viziune a morții nu ca fenomen individual, nu ca lege a vieții în perpetuă primenire, ci ca moarte cosmică, e celălalt versant al genezei. Cosmogonia, cum spuneam, implică eshatologia. Auroralul și mortuarul nu sunt capetele unei succesiuni decât în reprezentarea dată de percepția noastră temporală. Însuși cuvântul „crepuscul” are ambele înțelesuri, de „zori” și de „amurg”. În germană *Dämmerung* vine de la *dämmern* = a licări ; în latină *crepusculum* de la *creperus* = obscur, ambiguu. În acel vers citat și comentat de Negoițescu : *„De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și”*, în care comentatorul vede lirismul plutonic eminescian, nu e vorba de plâns ca efect al unei emoțiuni depresive individuale, ci de un plâns cosmic, cu sensul rezorbției în sine a Creațiunii, în ultimă esență a Erosului originar (*„L'Amor che move il sole e l'altre stelle”*) sau a acelui *Logos spermatikos* din cosmogonia gnostică. E totuși vorba de „depresiune”, dar în alt înțeles, în acela de încetare a tensiunii generatoare, de dizolvare a tuturor concrețiunilor, deci în înțelesul unei „decomprimări” în macrocosm. E în fond expresia unei nostalgii a neantului primordial, o *sete de repaos*, un *„îndulcind cu dor de moarte*” la scara universului.

În ordinea umanului, adică a microcosmului, care în cosmologia tradițională reflectă macrocosmul, această nostalgie a dispariției, „dorul de moarte”, nu înseamnă un deficit vital, nu înseamnă un minus, ci, dimpotrivă, un maximum al acestei reflectări, implicând și sensul final al *erosului* uman.

Călinescu afirma natura senzuală a lui Eminescu, robustețea vitală atât a omului cât și, ceea ce importă în primul rând, a lirismului său. Fără îndoială, e adevărat ; accentul viguros, ferm, energia vitală sunt incontestabile în patosul liric eminescian, principiul viril e prezent și operant, dar *tocmai* din cauza asta îi sunt imanente intuiția neantului și obsesiile funerare. Melancolia, aprehensiune și contemplare lucidă a morții, e un sentiment eminamente viril, propriu maturității superioare, cum îl vedem la Dürer, la Shakespeare, la Cervantes, la Baudelaire, la Eminescu. Concepția romantică despre iubire, de la trubaduri și Minnesängeri până la un Novalis și până la Eminescu, e asociată cu aspirația contopirii cuplului în eternitatea neființei. Fascinația aceasta, care e a lui Tristan și a tradiției cavalerești în genere, a fost totdeauna inspiratoarea marilor pasiuni erotice (cum arată Denis de Rougemont în *L'amour et l'Occident*).

Din formula lui Călinescu, relevând că orizonturile poetului sunt nașterea și moartea lumii, cel de al doilea orizont e într-adevăr dominant în postume, deși deloc exclusiv ; funerarul în genere, în plan fie uman, fie cosmic, străbate întreg *continentul* liric eminescian. I. Negoițescu, insistând asupra perspectivei funerare, nu contrazice deloc, în fond, teza robusteței vitale și virile a poetului afirmată de Călinescu, dar merge până la niște consecințe mai îndepărtate pe linia filonului plutonic pe care l-a intuit și denumit. A denumi un fenomen este, nu numai în critică, un act creator. De altfel, în ce ne privește, vedem în *cartea* lui Negoițescu nu una propriu-zis de critică, ci mai curând o carte ea însăși de poezie, o confesiune lirică în prelungirea lecturii postumelor eminesciene, dincolo de critică și de metodele criticii. El are totuși o „metodă”, una implicită, în accepția etimologică a termenului, adică în aceea de „drum”, de itinerar, de orientare deci ; această „metodă”, care îi este proprie, se poate urmări în desfășurarea ei ; ea decurge tocmai

din așezarea comentatorului în însuși universul operei comentate, în speță al postumelor, cu care are astfel un raport existențial ; el se orientează în acest univers cu mijloacele ce decurg din însăși intuirea lui.

De aici rezultă și exclusivismul său, minimalizarea *antumelor*, pe care, firește, ne e peste putință să o acceptăm ; ar însemna să consimțim la mutilarea operei lui Eminescu, să admitem sacrificarea părții intrate consecutiv și hotărâtor în conștiința românească ; ar însemna să răsturnăm în sens invers rezultatul efortului epocal al lui G. Călinescu ; de unde până la el *postumele* erau practic ignorate, am ajunge acum să ignorăm antumele. Călinescu ni l-a relevat pe Eminescu întreg[1] ; ar fi absurd (și, din fericire, practic imposibil) să părăsim acum ce avusesem înainte.

Dihotomia *neptunic/plutonic* propusă de I. Negoițescu e, de fapt, o polaritate, nu o antinomie, și cu atât mai puțin o alternativă. Antinomia e un cuplu de teze logic contradictorii și totodată egal de întemeiate logic. (Vezi tabla antinomiilor kantiene sau, în știință, fizica corpusculară și mecanica ondulatorie.) Polaritatea e, de asemenea, un cuplu, dar nu de teze deduse logic, ci de structuri tipologice opuse, între termenii extremi ai căreia există nuanțe intermediare, ce se întrepătrund (cum explică Goethe în *Dichtung und Wahrheit*). Este evident că nici antinomia, nici polaritatea nu lasă loc vreunei alternative. Între termenii unei polarități cineva poate avea

1. De fapt, nici Călinescu nu ni l-a revelat absolut întreg. Nici marea ediție, pe care continuăm s-o numim „ediția Perpessicius”, nu o va putea face. Are dreptate Constantin Noica ; din păcate predică în pustiu ; e imperios obligatoriu (dar s-ar părea că nu-i pasă nimănui), să se dea o ediție facsimilată a caietelor lui Eminescu, cât mai e încă timp, până nu se va deteriora iremediabil materialul. Am avea diagrama fidelă a gândurilor celor mai fugare ale poetului și a mișcării spiritului său (uneori numai a mâinii sale) ; pe lângă ce s-a publicat și ce se mai poate publica în marea ediție în curs, rămâne aspectul ca atare al paginii, profund revelator pentru fața cealaltă a poetului, nepretându-se tipăririi obișnuite : desene, mostre de semnături repetate, notițe enigmatice, deseori indescifrabile cuvinte izolate și fracțiuni de cuvinte, obscenități, lucruri pe care nu ne e permis să le cenzurăm și să le pierdem.

preferințe, în raport cu propria sa afinitate și înclinație temperamentală, dar de aici nu rezultă în mod legitim excluderea în bloc a tot ce ține de structura cealaltă. Alternativa nu e posibilă, în ultimă instanță, decât în ordine practică, recte morală : Bine/Rău. Așadar, logic și teoretic, nu e admisibilă alternativa între *plutonic* și *neptunic*, după cum, estetic, nu e acceptabilă alternativa între *antumele* și *postumele* eminesciene. Cât despre plasarea totalității *antumelor* sub semnul *neptunicului* și a totalității *postumelor* sub al *plutonicului*, nu socotim necesar să mai explicăm de ce o socotim falacioasă și incompatibilă cu elementara regulă a oricărei judecăți particulare (cum sunt cele ce decid asupra valorii și categoriei unui obiect), anume de a nu se pronunța decât *a posteriori* și nicidecum *a priori*.

Ceea ce îl absolvă pe I. Negoițescu este în primul rând faptul de a fi *denumit* cele două categorii ; în critică, așa cum spuneam, denumirea e un act creator (de fapt aceste denumiri opuse existau încă din secolul XVIII, dar în geologie). În al doilea rând, dar cu atât mai vârtos, îl absolvă rara profunzime a exegezei sale în interiorul universului ei predilect, *plutonicul eminescian*, în care deschide efectiv orizonturi impresionante. În al treilea rând, în sfârșit, ceea ce relevam mai înainte, faptul că exegeza sa nu e în fond critică ci „confesiune lirică”, întemeiată pe un raport existențial cu universul postumelor. Această poziție, în fond pasională, îl face să se derobeze de a vedea *neptunicul* existent totuși în *postume*, nu numai când e amestecat cu *plutonicul*, dar nici în stare pură.

„Raportul existențial” (nu existențialist, dar apropierea e posibilă, existențialismul fiind în definitiv o filozofie romantică de un tip mai profan) îl duce pe I. Negoițescu la aprehendarea sâmburelui *ontic* al poeziei eminesciene, pe care îl caută, firește, în zona *plutonică*. Se poate introduce aici o remarcă privitoare la deosebirea de optică dintre comentariul său și cel al lui Călinescu (abstracție făcând de diferența lor atât ca volum, cât și ca importanță – deși importanța primului e și ea departe de a fi mică). G. Călinescu, așa cum reiese din aprecierile lui, nu era prea înclinat spre formele unui romantism al intuițiilor obscure, larvare, preraționale sau infraraționale.

Preferințele lui mergeau, cum se știe, în „sensul clasicismului” (deși a „experimentat” poetic, în chip deliberat, și formula neoromantică). Cu toată propensiunea lui pentru clasicism (de unde și predilecția pentru „neptunismul” pe care îl vedea în postume), el avea, totuși, o concepție despre lume apropiată de sistemele sincretiste, totalizante, trimițând la Boehme și mai departe la gnostici, concepție mistică ce stă și la baza romantismului (a se vedea eseurile lui din tinerețe, cu osebire *Ascensiune*, dar și unele mai târzii). Mistica romantică declarată îi părea însă exaltată sau tenebroasă, drept care se distanța de ea cel puțin cu rezervă. Poziție ambiguă, foarte asemănătoare cu a lui Goethe (care, fapt notabil, în disputele geologice asupra formării scoarței pământului, între susținătorii „neptunismului” și cei ai „vulcanismului”, numit și plutonism, se declara neptunist, viziune mai puțin catastrofică și mai clasicizantă). Cu preferința sa pentru clasic, pentru „discurs” și claritate, având o optică plasticizantă (de unde extraordinarul său dar portretistic), Călinescu se orienta către ontologic (raționalul, discursivul, în problematica ființei). I. Negoițescu, având o natură precumpănitor romantică, e atras de inefabil, de obscur, de infinitudine, cu o predispoziție mai mult muzicală decât plastică, și ne îndreaptă spre *ontic*, care e non-discursiv, neformulabil, ci doar sugerabil intuitiv. De aceea a mers la intuirea și denumirea „plutonicului” în postume.

Evident, privind din afară, cu mijloacele cercetării critice și filozofice, G. Călinescu putea determina rațional, din punct de vedere ontologic, tema ființei în opera lui Eminescu, ceea ce, de fapt, a și făcut. Dar onticul nu poate fi determinat cu astfel de mijloace decât ca simplu concept. Preluat de ontologie, el devine o simplă funcție terminologică. *„Die ontologische elementare Ganzheit... kann nicht auf ein ontisches «Urelement» zuruckgeführt werden*”, spune Heidegger, magistrul în materie (*Sein und Zeit*, Halle, 1941, p. 196). Onticul, ca realitate adâncă, e obscur și nedeterminabil; în speță, la Eminescu (și la nici un alt poet, lucrul nefiind cu putință), nu se află vreun vers care să-l *exprime* ca atare, el nu se declară și nu reiese *textual* de nicăieri, dar fundamental există. El e sâmburele oricărei mari poezii, care, chiar când

aparent e „discursivă”, crește din acest germene primar ; versurile strict discursive nu sunt, de altminteri, niciodată poezie. El există, deci, și în antume, există și în „neptunic”. Mediaţia pe care o efectuează cizelarea expresiei, „arta” deci, îndepărtându-se de stadiul prim al „inspirației”, îl ocultează, fără a-i diminua câtuși de puţin esenţa. De aceea el e poate mai sesizabil în formele imperfecte din postume, fie ele neptunice ori plutonice ; plutonicul însă, chiar și cel din antume, e „mai ontic” prin natura sa. I. Negoițescu, prin așezarea sa „existențială” exclusiv plutonică din postume, se află mai aproape de centrul ontic al poeziei eminesciene, de „pirosfera” ei ; arsura acesteia îl face, firește, mai puțin sensibil la mișcarea sferelor mai îndepărtate, de unde și poziţia restrictivă, oarecum „segregaţionistă” în cuprinderea operei lui Eminescu. Dar aceasta rămâne un tot solidar, cum spuneam, cu *antume* și *postume*, cu *neptunic* și *plutonic*.

Când am numit postumele o dată „zăcământ subteran”, iar altă dată „massa subacvatică a ghețarului de la suprafață” (dacă aceste comparaţii au avut cumva norocul – ne întrebăm cu sfială – ca și cititorul să le găsească oarecum nimerite), foloseam, cum se poate remarca, în primul caz o imagine „plutonică”, iar în al doilea, una „neptunică”, pentru același subiect. Un *continent* are și țărmuri de mare și zăcăminte subterane. Altfel n-ar fi *continent*.

COMICUL ȘI ZEFLEMEAUA

Decanul caragialiștilor, Șerban Cioculescu, folosește aproape totdeauna, când vine vorba, formula „umorul lui Caragiale”. Firește, nimeni nu poate contesta justețea acestei formule. Dar a avea umor nu înseamnă a fi negreșit umorist, după cum a fi umorist nu înseamnă totdeauna a fi un autor comic. Caragiale este însă un mare autor comic, adică un creator de comic monumental. Evident, lucrurile acestea nu sunt etanș izolabile și există umoriști de geniu care ating nu o dată marele comic, bunăoară Sterne, Dickens, Mark Twain, dar arta comică este esențial altceva decât umorismul. Comicul monumental intră într-un anumit conflict cu durata, o frânează cumva, introducând în fluxul ei momente de suspensie ; are așadar o tendință imobilizatoare : monumentalul e prin esență static. Umorismul ține de o atitudine detașată a inteligenței față de cursul existenței, e o manieră de a-l contempla în mers, oferindu-și-l ca spectacol.

Constantin Noica folosește totdeauna, când vine vorba, formula „zeflemeaua lui Caragiale”. Desigur, zeflemeaua e o trăsătură de netăgăduit la Caragiale. Dar Noica nu vede la Caragiale decât asta, iar în asta un viciu iremisibil. De la Mitiță Sturdza la N. Davidescu, și de la acesta la Constantin Noica s-a găsit mereu cine să-i impute lui Caragiale „zeflemeaua”. Zeflemeaua face parte din arsenalul libertății de spirit și era în mare favoare la junimiști, care persiflau „formele fără fond”, beția de cuvinte și impostura. Dar e clar că nu zeflemeaua e *la faculté maîtresse* a lui Caragiale, ci geniul comic. Există spirite care nu pot evalua distanța dintre zeflemea și geniul comic ; cum bine spunea Ralea, „filistinii urăsc râsul” ; îl urăsc pe toată linia, nediferențiat și global, de la zeflemea la marele comic. Le dă o stare de inconfort.

Într-un număr din vara aceasta al unei reviste literare a apărut un articol intitulat „Pornind de la Caragiale”. În acest articol ni se spune că zeflemeaua e un „criticism

de suprafață" și „de ocazie" manifestat împotriva instituțiilor, obiceiurilor și culturii locale și izvorât din iluzia propriei superiorități, prin aculturație, prin influențe străine. Mai aflăm din acest articol că „marea idee este bruscată sub complicitatea râsului anecdotic" și că există două „unghiuri" care polarizează spațiul românesc, și anume „unul ar putea fi ilustrat prin comedia lui Caragiale, al cărei nucleu este zeflemeaua, iar celălalt prin filozofia și teatrul lui Blaga, al căror nucleu e mitul". E adevărat că semnatarul, Ilie Bădescu, își ia anumite precauții, menționând pe lângă „mofturi" și „marea comedie", dar alternativa fatală e dată: mitul *sau* zeflemeaua, respectiv Blaga *sau* Caragiale, *Entweder...oder*; polaritatea e redusă la alternativă: Noica îl recuza pe Caragiale de dragul lui Eminescu; noul doctrinar face același lucru în avantajul lui Blaga.

Nu vreau să afirm că articolul e scris încâlcit, deși mie așa îmi pare, dar poate că e prea teoretic pentru înțelegerea mea; respingerea lui Caragiale nu e formulată ritos, ci mai mult ori mai puțin indirect, prin regimul rezervat zeflemelei. „Ea (zeflemeaua, n.n) ne arată o lume care și-a greșit suportul energetic. În loc de a-și rezerva critica pe fondul sănătos și adânc al poporului, această lume zeflemistă își agață nemulțumirea de catargul unei spiritualități de împrumut." Iată-ne readuși astfel la teza din 1935 a lui N. Davidescu despre așa-zisa „inaderență a lui Caragiale la spiritul românesc". La asta a răspuns definitiv, încă de atunci, Șerban Cioculescu, prin memorabilul său studiu *Detractorii lui Caragiale*, în care nu e, acum după 52 de ani, nimic de schimbat, nici de adăugat. Dar cele două fraze citate adineauri sunt nedumeritoare. Din prima ar fi părut să reiasă că zeflemeaua, în speță a lui Caragiale, arăta (și râdea de) o lume care-și greșise „suportul", hai să-i zicem și noi „energetic". Adică, așa cum știam noi mai demult, comicul caragialesc satirizase „formele fără fond". Dar nu! Fraza imediat următoare ne informează că „lumea zeflemistă" (care o fi fost aceea? junimiștii? socialiștii? căci și unii și alții erau, dragă Doamne, „cosmopoliți" și mai erau, oroare, și oameni de spirit) se agățase de stindarde străine (adică exact acuza care se aducea acum un secol celor ce ridicau cultura românească la nivel

european). Așadar, în esență, conștient sau nu, autorul preia rolul lui Cațavencu. „Nu voiu, stimabile, să știu de Europa d-tale!”

Alergia la Caragiale se traduce de regulă printr-o denunțare a zeflemelei. Anti-zeflemistul trădează vaga conștiință de a avea o muscă pe căciulă; e o nesiguranță și o teamă. Omul de spirit inspiră multora oroare mărturisită sau nu (de unde și antipatia multora contra lui Voltaire). Principalul reproș ce se aduce zeflemelei e superficialitatea. Există, într-adevăr, zeflemea superficială, după cum există cel puțin tot atât de multă superficialitate la pretinșii serioși. Adevărata seriozitate și adevărata profunzime știu de glumă și nu detestă râsul, fie eventual și „anecdotic”. Proverbele sunt pline de zeflemea, de o zeflemea care vine din „fondul sănătos și adânc al poporului”. Superficialitatea *nu* ține de „suprafață”, ci de imperfecta funcționare a inteligenței, iar a disprețui „suprafața” e un simptom de cumplită superficialitate. Nietzsche spune, într-un loc: „Die Griechen waren oberflächlich aus Tiefe”, iar Valéry afirmă că ceea ce are omul mai profund este epiderma. Meditați asupra acestui gând și veți vedea cât de mult adevăr exprimă. Epiderma reprezintă miracolul nașterii, apoi tinerețea, frumusețea, dragostea, după cum tot epiderma vădește inserția timpului și a morții în ființa noastră.

Geniul comic nu se reduce la zeflemea, dar o implică, după cum implică și cele mai facile resorturi declanșatoare de râs. Una din cele mai insipide preferințe ale pedanților și „delicaților” este așa-numita comedie nobilă, sau serioasă, la care nu se râde, ci doar se zâmbește. Marele comic, al lui Aristofan, al lui Rabelais, al lui Molière, se întemeiază pe farsa populară (pe „fondul sănătos și adânc” de care vorbea și preopinentul). Degeaba zicea Boileau: „Dans le sac ridicule où Scapin s’enveloppe / Je ne reconnais plus l’auteur du Misanthrope”. Și *Mizantropul,* și *Avarul,* și celelalte se întemeiază pe spiritul din *Vicleniile lui Scapin* și sunt tot atât de irezistibil comice. O teorie veche, dar nu prea inteligentă (deși îi aparține lui Hobbes), pretinde că râsul vine din sentimentul propriei superiorități. Dacă ar fi așa, nimeni nu ar fi mai infatuat și mai ridicul decât cel ce râde. De fapt, râdem virtualmente de noi înșine. Cine nu e apt de a se lua în

râs pe sine însuși va fi totdeauna oripilat și de zeflemea, și de marele comic. Dar inteligența începe cu autoironia. Bachelard spune că, fără puterea de a se lua în râs pe sine însuși, nimeni nu poate înainta pe calea cunoașterii obiective.

Există o ierarhizare didactică, pe care o învățam pe vremuri la școală și pe care văd că o folosește și maestrul Cioculescu, anume distingerea între comicul de caracter, cel de moravuri și cel de situație. Cel mai profund ar fi cel de caracter, cel de moravuri (în care ar intra și comicul caragialesc) ar fi sortit efemerității, din cauza schimbărilor societății, iar cel de situație ar fi cel mai ieftin și mai superficial. Dar, în realitate, nu există decât comicul de situație. Nici „caracterul", nici „moravurile" nu sunt în sine generatoare de comic, ci numai *situația*, adică ceea ce rezultă din fenomenul explicat de Bergson : *du mécanique plaqué sur du vivant*. Adică o cădere în automatism. Comicul de limbaj e tot unul de situație. Geniul nu disprețuiește nimic, nici facilitatea, nici ieftinitatea, nici scabrosul. Din orice face creație monumentală. Eternă.

ABISALUL CARAGIALE[1]

Întâi, nu știu cum să-ncep, pentru că prezentarea pe care mi-a făcut-o colegul Radu-Nandra este atât de dificil de susținut și poate o consider o circumstanță agravantă, dacă, să zicem, această alocuțiune nu va ieși așa cum aș dori să iasă. De ce spun aceste lucruri ? Fiindcă nu mă îndoiesc că v-amintiți o bucată a lui Caragiale – se numește tocmai *O conferență*, în care el s-a angajat să țină *o conferență* la Societatea Protectoare a Muzelor Daco-Romane ! O dată angajamentul luat, afișele lipite prin oraș, nu mai era nimic de făcut. Caragiale a trăit, cum v-amintiți, niște chinuri teribile, neștiind cum va scoate cămașa. Și, în sfârșit, apropiindu-se sorocul, v-a intiți, a avut inspirația salvatoare să meargă la un pantofar, care i-a dat tema *conferenței* !

Acuma, e-adevărat că în cazul lui era vorba despre *Ce este arta ?*, concept absolut exclus să poată fi definit, în ciuda ideilor, a ispititoarei tentative de a-l defini. Din fericire, zic eu, arta nu se poate defini. Se poate însă arăta *cum* este, ceea ce el a făcut, cum v-amintiți, în acea schiță a lui.

Ei bine, *si parva licet componere*, cazul meu este invers. Eu, când am acceptat să fac această conferință, am fost întâi onorat de propunere. Și poate, știu eu, din slăbiciunea aceasta scriitoricească, din vanitatea pe care orice evenimente, oricât de grave, din viață și prin oricâte încercări ai trece și ți-ar împuțina-o până la minimum posibil, n-o pot eredica chiar cu totul, plus, evident, marea cinste de a vorbi la Universitatea din Cluj – am acceptat această propunere și apoi am fost perfect liniștit. N-am avut nici un fel de tulburare, nici un fel de angoasă, nici un fel de „vai, Doamne, cum o s-o scot la capăt !” Nimic. Cu un fel de inconștiență extraordinară, am lăsat să treacă săptămânile, nu mi-am pus nici o

1. Conferință ținută la Universitatea din Cluj (7 martie 1979).

problemă, mi-am cheltuit timpul cu altceva, am scris alte articole, m-am ocupat cu viața mea personală, și nu mi-am pus nici o clipă, pân-acum, problema *cum* voi aranja această alocuțiune despre Caragiale.

Venind încoace, nu am luat avionul, ci trenul, pentru ca să pot, în tren măcar, să-mi pun oarecare ordine-n idei și să-mi fac un plan al acestei *conferențe*. Dar, în tren, ce se-ntâmplă? Din șase locuri, unu-l ocupam eu, celelalte cinci fiind ocupate de un grup de tinere sportive, în blugi, cu pulovere, din care două – extrem de drăguțe, restul – tinere, în orice caz – foarte drăguțe; aveau și o chitară. Au râs, s-au amuzat, era un spectacol fermecător, care a făcut să treacă foarte ușor cele opt ore de drum, da' nici pomeneală să poți să te gândești la o *conferență*.

Prin urmare, vin în fața Dvs., într-adevăr, cu, abia *acum* anxietatea pe care o avea subiectul meu în săptămâna sau în zilele care au precedat „conferența" lui – *Ce este arta?* Acuma, în această angoasă, nu știu cum o să iasă – să dea Dumnezeu să iasă bine! De ce nu știu cum o să iasă? Pentru că este vorba de autorul pe care-l cunosc cel mai bine. Sigur, nu sunt singurul, noi, românii, știm cel mai bine pe Caragiale! Ei, eu pretind că-l știm toți pe Caragiale grozav de bine, dar nu se știe Caragiale *cum trebuie* să fie știut! Și cred – mă iluzionez – că eu îl știu foarte bine. Asta mă-ncurcă. Un subiect pe care-l cunoști atât de bine, nu știi de unde să-l apuci, cum să-l abordezi. Cum să-i distribui timpul în care să poți epuiza măcar un punct de vedere asupra lui?

Vedeți, pe Sadoveanu nu-l prea cunoșteam. Era un autor pe care, pân' la 40 de ani, l-am frecventat sporadic. Apoi, niște „accidente" biografice[1] m-au făcut să am ca singură lectură acceptabilă ediția lui de opere complete (ediția de autor, dar nu lipsită de escamotări). L-am citit abia atunci în întregime și mi-am dat seama că

1. Până la apariția *Memoriilor* lui Al. Paleologu, anunțate deja, cititorul poate găsi extinse referiri la acele „accidente" biografice în cartea sa *Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor*. Convorbiri cu Marc Semo și Claire Tréan. Traducere de Alexandru Ciolan, Editura Humanitas, București, 1991 (n.ed.).

arta lui constă în a ascunde niște lucruri și că acestea trebuie găsite, că fără ele Sadoveanu rămâne necunoscut și lăudat numai pe baza unor clișee. Și pentru ca să-l cunosc pe Sadoveanu, m-am apucat să scriu o carte în două volume[1], Doamne ferește, poate chiar trei! Da' pe Caragiale, pe care îl știu atât de bine, realmente nu știu cum să-l abordez și cum o s-ajung, în mod decent, să ocup minutele care-mi sunt afectate.

Vedeți Dvs., Lovinescu – și cred că e cea mai mare eroare din cariera lui, lucrul cel mai imputabil în postura lui de critic – a scris într-un anumit fel, inadmisibil, despre Caragiale. E foarte curios cum tocmai Lovinescu nu l-a înțeles pe Caragiale și a spus ceea ce a spus despre el, și anume considerând că Brăescu îi e superior, fiind mai obiectiv. Vedeți, Brăescu era un umorist de o remarcabilă calitate și pe mine mă-ncântă ori de câte ori se-ntâmplă să-l recitesc. Dar Caragiale nu este un umorist. Este un mare autor comic, printre cei câțiva – șase, șapte, opt, câți or fi, nu i-am numărat, poate mai puțini – creatori de *comic monumental*, fiindcă nu se poate concepe comicul, marele comic, decât ca *monumental*. De aceea sunt și foarte puțini marii autori comici, și toți sunt de mărimea întâi. Și fiindcă această conferință se înscrie într-un ciclu care se numește „Mărturia unei generații", nu știam cum să plasez subiectul meu în cadrul acestei idei de „mărturie a unei generații", da' acuma-mi vine-n gând că generația căreia îi aparțin, deci care s-a format intelectual cam în al doilea deceniu al epocii interbelice, a apucat o epocă de foarte mare accentuare a *experiențelor abisale*, a disperărilor și chiar a „ipocriziei disperării", cum foarte bine a numit-o Teodor Mazilu. Iar pentru acești oameni atât de febrili, atât de dramatici, așa-numiții „trăiriști", despre care se poate spune că la noi, în epoca respectivă, au anticipat, într-un fel, existențialismul de după război, Caragiale era un antidot incomod. Bine-nțeles, și acuma-i un antidot foarte incomod, la alt soi de supralicitări, și sunt unii acum care, dacă ar putea – da' noroc că nu se poate – l-ar suprima din cultura noastră!

1. N-a fost să fie decât unul!

Dar în epoca respectivă, deşi Caragiale nu-şi putea pierde primatul său literar, era un autor, spun, incomod pentru toată această mentalitate, de altfel foarte interesantă şi fecundă, căreia îi datorăm, de altminterea, câteva mari glorii naţionale peste hotare. Generaţia mea nu era o generaţie de „caragialişti" sau de „caragializanţi", cum să-i spun. Pentru că era altă epocă, modelele au fost altele : Kierkegaard, într-un fel Nietzsche, dar Nietzsche, veţi vedea, după mine, dacă nu voi uita să spun până la urmă, cum concordă Nietzsche cu anumite perspective care ţin de Caragiale.

Prietenul meu, Dinu Noica – cel care niciodată n-a reuşit să se pună de acord cu Caragiale şi-mi spunea adesea : „Bine, tu vrei să scrii o carte despre Caragiale ? Scrie una despre Kant !" „Despre Kant s-au scris, n-o s-aduc nimica nou despre Kant !" – el spune în cartea aceasta a lui, ultima, *Cele şase maladii ale spiritului* [1], despre comic, în general (au filozofii această manie a generalului) : *comicul este ceea ce ne arată că ceea ce este nu este decât ceea ce este !* Nu e decât asta. Asta face comicul : divulgă mediocritatea fenomenelor înconjurătoare. Asta nu e decât asta. Mai ştim că, de pildă, Caragiale-i un satiric, care a făcut o critică a societăţii, că era un realist critic, deci că tot timpul era fotograful care prinde instantaneele cele mai divulgante pentru racilele societăţii. Şi noi am învăţat cu toţii prin şcoli – nu ştiu dacă şi acuma se mai învaţă chestia asta – că sunt trei grade, trei efecte ale comicului : comedia sau *comicul de caracter*, care ar fi treapta superioară, *comicul de moravuri* ar fi cea medie şi, în fine, treapta cea mai de jos, *comicul de situaţie*. Mania kantiană a ierarhizărilor categoriale ! M-am gândit multă vreme dacă nu cumva nu există un singur fel de comic : *cel de situaţie*. Căci nu văd de ce comediile de caracter – să luăm piesele lui Molière cele mai clasice – nu sunt, dacă le faci analiza lor formală, comedii de situaţie, în care se divulgă caracterul prin situaţiile în care este pus, de pildă, Harpagon. Şi am fost foarte bucuros să întâlnesc, acum poate un an, o

1. Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.

tabletă a lui Philippide, în care am citit același lucru: *nu există decât comic de situație*. De altminteri, și comicul de limbaj, dacă ne gândim, e tot de situație: e vorba de situația cuvântului în context sau de avatariile cuvântului. De pildă, discursul lui Farfuridi e un comic de situație. Și alterările de cuvinte, forme deci mai puțin impunătoare ale genului comic decât discursul lui Farfuridi sau al lui Cațavencu, constituie un *comic de situație*, din punct de vedere lexical. Ei, nu este alt comic decât comicul de situație. Da' comicul de situație este, după opinia mea modestă, *esența* marelui comic, a comicului *monumental*, de care vorbeam. Și de ce folosesc cuvântul „monumental"? Baudelaire, în eseul lui despre „râs și caricatură", se referă la un concept pe care el îl numea *comicul absolut*. Dar el îl definea oarecum legat de un comic cu desăvârșire rupt de orice fel de identificare posibilă cu fenomenele realității. Adică o viziune de un grotesc care se instaurează ca o realitate autonomă și care nu dă socoteală de obiectele percepției comune. Ceea ce în cazul creației mari comice este greu de susținut, pentru că, chiar dacă sunt șarjate creațiile comice până la o asemenea cvasiautonomie morfologică, aceasta trebuie să încorporeze, fără îndoială, realități ale lumii-nconjurătoare, reperabile în formele lor, dilatate. Dar eu spun că marele comic este monumentalul pentru că încercarea de a defini monumental și monumentalitatea, care a dat greș în toate tentativele ei de analiză, cred că nu se poate bine determina decât dacă facem apel, dacă recurgem la lexicoane, unde vedem că *monument* vine de la *moneo, monere* (= a avertiza, a atrage atenția), adică, într-un fel, *a suspenda* cursul devenirii, pentru a fi atent la ceva; în nemțește – *Denkmal*, *denken* = a gândi și *mal* = semn, deci, pentru gândire. Or, monumentul e ceva ce întrerupe cursul comun al vieții, al devenirii, suspendă devenirea și instaurează o realitate care se impune și-și impune autoritatea ei pe o anumită arie. O statuie sau o catedrală își impun dominația în spațiu, instaurându-și autoritatea pe-o anumită suprafață.

Marele comic asta face. Gogol spune undeva, în *Suflete moarte*, următorul lucru: dacă contempli îndelung un spectacol comic, el devine trist. De ce? Contemplarea îndelungă te face, pe tine, contemplatorul, să intri în

devenirea acestei împrejurări cu toate elementele afective și cu toate elementele umane care-i sunt implicite și, prin urmare, este estompată demarcația izolantă a comicului, care nu vede decât o anumită linie. În comic nu pot să existe sentimente, de aceea sunt ridicole toate obiecțiile care i s-au adus lui Caragiale chiar de – nu mai spun de Gherea, chiar de Ibrăileanu – că nu a aprofundat sentimentele umane, că nu a avut inimă și nimica sfânt! Ei, dacă ai ceva sfânt, nu mai faci comic, faci altceva! În viața ta privată poți să ai foarte multe lucruri sfinte, da-n creația comică nu mai e nimica sfânt decât atât: *efectul monumental*.

Caragiale este unul din autorii de comic monumental. Mie mi se impune cu atâta putere creația lui și, comparând-o cu a celor mai mari, să zicem Aristofan, Rabelais, Cervantes, Molière, Gogol, nu aș spune că este superior acestora, pentru că nici nu are sens să măsori diferențele la un nivel al geniului în sus.

În ce-l privește pe Gogol, mi se pare interesant de făcut comparație pentru că – mă refer la cartea, extraordinară după mine, a lui Lucian Raicu, după mine mai bună decât a lui Merejkovski[1] – este implicat acolo ceva, în acel *vacuum*, în acel vid, în acea teribilă prăpastie a neantului pe care o relevă lumea aceasta din *Revizorul* sau din *Suflete moarte*, care este consistentă numai prin viteza cu care se desfășoară: adică viteza aceea echivalentă cu *netimpul*. Este o viteză care produce *nedurata*. Dar este în comicul gogolian un anumit element angoasant de altă natură decât cel caragialesc. Și-aici are dreptate Merejkovski, în cartea lui, care se numește *Gogol și diavolul*. Da' la Gogol este vorba despre o dezbatere cu diavolul, și anume cu diavolul în viziunea iudeo-creștină, nu cu alte forme de demon.

Ei bine, la Caragiale avem de-a face cu altă dialectică. Mă gândesc că data de 18 ianuarie 1879 – deci câțiva ani după alt eveniment memorabil, cultura noastră și justificarea noastră ca națiune în lumea modernă, concordantă oarecum cu constituirea statului român ca stat independent în Europa modernă – intră între cele două

1. Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Editura Cartea Românească, București, 1974.

date esențiale pentru cultura română: publicarea poeziei *Venere și Madonă* și premiera *Nopții furtunoase* [1]. Aceste două momente reprezintă *o dată*, un prag care nu poate fi confundat. *Înainte* și *după* e altceva. Înainte de apariția lui Eminescu era altceva. După ce au început să sune acele versuri, mă gândesc ce vis a fost la redacția „Convorbiri literare" când au primit prima dată poemele lui Eminescu și au recunoscut, și-au dat seama Maiorescu și Negruzzi, că este ceva cu totul extraordinar, un sunet ce nu s-a mai auzit în limba română. La fel a fost și premiera acelei *Nopți furtunoase*, care, cum știți, a fost a doua zi modificată în textul ei de directorul teatrului, Ion Ghica, și, la protestul lui Caragiale, scoasă de pe afiș. Mie-mi pare interesant și dialogul dintre Ion Ghica și Caragiale, care avea, remarcați, 27 de ani la acea dată. Până atunci fusese un autor anonim, doar autorul unei foarte bune traduceri în versuri[2], dar acest tânăr, care la 27 de ani a avut norocul să i se joace o piesă la Teatrul Național, nu a admis, cum admit astăzi prea ușor autorii mult mai consacrați și mai în vârstă, nici un fel de concesii față de textul său. Și-mi place dialogul. Mergând să-i ceară socoteală lui Ion Ghica, prinț de Samos[3], om bătrân, fost prim-ministru, tânărul autor îl interpelează pe un ton destul de bățos, iar directorul îl poftește să iasă, spunându-i: „Sortez, monsieur!". La care răspunsul lui Caragiale este superb: „Vieux coquin!". Să spui „Vieux coquin!" – tu, băiat de 27 de ani, un debutant consacrat abia-n clipa aceea, unui fost prim-ministru, unui prinț de Samos, director al Teatrului Național, om bătrân – mi se pare o obrăznicie superbă, magnifică[4]. Dar această

1. La 18 ianuarie 1879 a avut loc, la Teatrul Național din București, premiera piesei *O noapte furtunoasă*. Poezia *Venere și Madonă* apăruse în „Convorbiri literare".
2. Caragiale a tradus tragedia în versuri *Roma învinsă*, de D. Alexandre Parodi. Deși numele traducătorului nu apărea pe afiș, Caragiale a fost elogiat, pentru măiestria tălmăcirii, de V. Alecsandri, Titu Maiorescu și alți contemporani.
3. După înfrângerea Revoluției de la 1848, Ion Ghica a rămas în exil timp de 10 ani. În această perioadă a fost numit „bey" (= guvernator) al Insulei Samos (1845-1858), perioadă evocată în *Scrisori* și în *Amintiri din pribegia după 1848*.
4. Amănunte despre acest incident pot fi găsite în lucrarea lui Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977, pp. 44-46.

obrăznicie *proclamă* sacra insolență și curajul de-a spune adevărurile în față; abia de atunci e posibil marele comic, divulgant al prostiei și, mă rog, infamant al prostiei. Nu-l implic pe Ion Ghica în această diatribă, pentru că Ion Ghica este un scriitor extraordinar și foarte înrudit cu Caragiale, dacă le analizăm spiritul și stilul. Dar mi se pare că startul ăsta este formidabil. Și este dătător de măsură pentru dimensiunea pe care urma să meargă de-aici înainte acest autor, pe care constat că foarte multă lume ezită sau se târguiește sau nu admite cu ușurință să fie pus în plan egal cu Eminescu. Eminescu este marele nostru Eminescu, bine-nțeles, dar lumea întotdeauna se strâmbă din nas când este vorba de alăturarea lor, care este legitimă. Nu vreau să spun, Doamne ferește, că ar fi Caragiale mai mare decât Eminescu! Este absurd și repet: la gradul genialității acesteia n-are sens să faci măsurători. Și binomul acesta este exact formula care ne justifică pe noi ca națiune aptă pentru marea cultură. Dar continuu să constat această reticență, această sfială de a admite că poate fi pus Caragiale alături de Eminescu, pentru că omul, în genere, intelectualul mijlociu, sau chiar nemijlociu, intelectualul trecut prin studii mai mult sau mai puțin superioare este *agelast*. Crede că râsul este un fenomen de etaj mai coborât decât non-râsul. Și, băgați de seamă, atunci când vor trebui să salveze câte un autor comic, trebuie să-i găsească neapărat o dimensiune tragică. Cu tragicul este scuzat autorul comic. „Dom'le, este ceva tragic la mijloc." Și aici este confuzia.

Mai întâi revin la ideea că, în orice caz, tragicul este elementul care consacră nivelul înalt al unei culturi. Și că acolo unde nu e tragic, cultura este inferioară sau, mă rog, neajunsă la maturitate. Tot Dinu Noica, amicul meu, îi imputa lui Goethe lipsa de tragic. Eu nu spun că, la urma urmei, în Goethe e greu să găsești o dimensiune tragică, deși este interesant că el are o tragedie – *Ifigenia în Taurida*, care se termină cu cuvintele *Lebt wohl*, adică un final cu totul impropriu pentru un sfârșit de tragedie. Dar atmosfera, contextul, sunetul *Ifigeniei în Taurida* sunt de esență tragică. Se simte ceva din suflul tragediei, deși lipsește condiția, adică obstacolul, interdicția fatal transgresată. Asta este, nu-i așa, dilema

tragică : trebuie să înfrângi o lege și trebuie să suporți consecința ei mortală. Ei, vedeți, formula aceasta, care este definitorie și esențială pentru orice structură tragică, nu se găsește la Goethe nici în *Ifigenia în Taurida* și nici în *Faust*, unde-i cu totul altceva.

Dar eu zic, de ce este nevoie neapărat de tragic? Există foarte multe forme ale spiritului. Nici Dante nu e tragic. Este o eroare de a crede că Dante e tragic. Nu putea sa fie tragic, fiind un poet creștin. Și, mă rog, nu numai creștin, dar, în general, un poet plin de simboluri și de sensuri ezoterice, în care tragicul nu prea are cum să se situeze.

Dar este altceva. Este nu tragicul, ci *abisalul*, abisal care constituie, într-adevăr, o perspectivă pe care nu o atinge decât geniul și care este comună atât tragicului, cât și altor forme ale creației. De ce spun că este abisal Caragiale? De ce se identifică acea perspectivă cu abisalul? Că tot auzim expresia asta – „abisal, abisal", da' nu știm s-o definim! Păi, *abisal* vine de la *abis*. Nietzsche spune într-un loc o vorbă foarte frumoasă : „Și dacă privești foarte, foarte adânc și foarte pătrunzător într-un abis, dacă te uiți și te uiți bine, te uiți mult într-un abis, se uită și abisul la tine". Adică se produce o personificare, o prozopopee a neantului. Ei, bine, prozopopeea neantului este formula care definește arta și creația lui Caragiale, nu numai a lui, firește. Există în aparițiile extraordinare ale lui Caragiale acest element, pe care l-au semnalat acuma exegeții mai recenți (în urma modei fecunde aduse de teatrul absurd, de Ionescu, de Beckett), care au tot investigat pe Caragiale din perspectiva vidului, a vacuității, a inexistenței! Ceea ce este forte just, foarte corect, adăugând, la sfârșit, că nu e suficient. Atât doar : nu e suficient! Există în Caragiale o *perspectivă a nimicului*. De altfel, și replica din *Conu' Leonida...* : „Și nimca mișcă" este foarte, foarte revelantă.

Dar nu e decât o perspectivă, o iluzie optică. E un neant precosmogonic, haosul din care se naște o a doua realitate, de o intensitate fantastică. În proporție cu abisul. E acel abis care, la rândul lui, ne contemplă.

Dar de unde vine această *abisalitate*? Mai întâi o să fac niște considerații care pot să pară capricioase și lipsite de rigoare. M-a frapat o fotografie – am și scris

despre ea – a lui Caragiale, văzut trei sferturi spate, fără lornion, cu pomeţii lui turanici, aşa foarte reliefaţi, cu privirea sfredelitoare, cu mustaţa stufoasă, accentuând această structură ascuţită a feţei, cu o privire fixă şi scrutătoare, asemănătoare cu unele poze ale lui Nietzsche, chiar tulburător de asemănător cu Nietzsche. Am zis : iată privirea omului care era un om sociabil şi vesel şi care-i făcea pe toţi să râdă, dar care avea momentele lui de solitudine, din care privea foarte scrutător abisurile, aceste abisuri ale fiinţei umane. Există însă nişte remarci interesante de raportat la Caragiale, care mi-au fost sugerate de lectura a două cărţi – de una, în principal – ale lui Mihail Bahtin, în special *Poetica lui Dostoievski*. M-a uimit câtă afinitate şi chiar suprapunere se poate face între structurile dostoievskiene şi cele caragialeşti şi între elementele care compun aceste scheme, între ceea ce numeşte Bahtin *socratismul* şi *piaţa publică*. Că este Caragiale un element socratic, asta e clar. Adică este tipul acesta al spiritului care interpelează pe trecător şi-l pune în stare dilematică. Şi chiar există o mărturie a lui Caragiale – Zarifopol a arătat-o undeva – „Visul meu ar fi să locuiesc într-un port de miazăzi, în picioarele goale, şi să ţin de vorbă trecătorii". Ei, asta făcea şi Socrate. Dar această ironie maieutică, provocatoare, a divulgării elementelor şi conturării lor, o avea Caragiale tot timpul şi se simte în toate schiţele lui : au o structură de dialog platonician, dacă suntem atenţi, mă refer la perioada dialogurilor de tinereţe, aşa-numite *anatreptice*, ale lui Platon, dialogurile socratice, adică.

Afară de asta, avem *piaţa publică* sau echivalentul ei, anticamera. Lucrurile se desfăşoară undeva : la berărie, pe stradă, la o sală de şedinţe, la tribunal, chiar când se-ntâmplă să aibă loc în salonul doamnei Esmeralde Piscupesco, tot un fel de anticameră este. E o anticameră a bunei societăţi, din care „fugi, nenorocitule !" îi spune cel care pleacă de acolo celui care vine, pentru că, într-adevăr, este o piaţă publică, o mahala unde se ceartă nişte mahalagioaice. Şi afară de asta, mai este apoi o tehnică extraordinară de a introduce personajele-cheie, în unele cazuri. Nu m-am ocupat să fac o numărătoare completă, dar, în orice caz, mă frapează două : cele

două mari, lungi uverturi ale lui Dostoievski pentru introducerea lui Versilov în *Adolescentul* și a lui Stavroghin în *Demonii*. În același fel este pregătită introducerea lui Cațavencu în *Scrisoarea pierdută*. Cât se vorbește de el, cât se comentează, cât se pregătește, până vine, intră Cațavencu adus de Pristanda, moment formidabil, moment asemănător cu apariția lui Stavroghin. Lucrurile se opresc aici, bineînțeles, deși există în Dostoievski o potențialitate grotescă formidabilă, explozivă, și o ducere la paroxism, care e și-a lui Caragiale. Ăsta este elementul care-l făcea pe Lovinescu să-l socoată pe Caragiale un autor lipsit de obiectivitate, pentru că împingea lucrurile până la stări paroxistice și asta ținea de esența lirismului, acest paroxistic, lirism pe care, cum știți, Lovinescu îl blama în arta care ar fi obiectivă, în proza obiectivă. Or, stările astea paroxistice la Caragiale sunt de esența paroxismelor dostoievskiene. Cu alte condiționări, la cheie, bineînțeles. Dar această intensitate extraordinară este corelată cu pregătirea surprizei. Apariția lui Cațavencu este apariția măștii în spatele căreia nu este nimic – este neantul, este zero, este nimicul. Și acest nimic, dacă nu ar fi atât de irezistibil comic, ar fi irezistibil de înspăimântător, de *unheimlich*. Și cred că există o corelație între acest *unheimlich* și comicul în sine. Și acest lucru îl spun pe baza unei experiențe proprii, din copilărie. Nu știu ce valoare probantă are exemplul meu, poate să fie ceva resimțit doar de mine. Având cinci sau șase ani – eram la Iași –, am fost trimis la teatru, la matineu, unde se juca *Vlaicu-Vodă*. Și acolo există o scenă, în actul întâi, când e prins ăla, Pala, cum îl cheamă, pe care îl găsesc boierii că era iscoadă și vin cu pumnalele strigând „Moarte! Moarte!". M-a îngrozit chestia asta, am plâns, am zbierat, am fost scos din sală spre rușinea familiei. Comentariul acasă a fost: „Bineînțeles, dacă duci copilul la asemenea piesă, la o dramă. Uite, mâine e *Bărbierul din Sevilla*. Îl trimitem acolo". Și am fost dus a doua zi, la matineu, să văd *Bărbierul din Sevilla*. Din lojă, în avanscenă, se vedeau foarte bine personajele, cum erau ele grimate. Nu mai spun că apariția unor personagii care aveau o bășică pusă pe cap, simulând o chelie puțin teșită într-un loc, figurile foarte anfarinate și care strănutau mi-au făcut

o impresie cam neliniștitoare. Iar când a apărut Don Basilio, cu roba neagră și cu pălăria de aceeași culoare și cu boruri alungite în față și spate ca niște jgheaburi și a spus : „Calomnia ! (nu era opera, era piesa). Calomnia e ca un vânt ușor de seară... și se umflă și plesnește...”, ei, bine, pe mine m-a cuprins o panică îngrozitoare, am zbierat mai tare decât cu o zi înainte și am fost scos din sală, spre și mai marea rușinare a alor mei ! Dar vreau să spun că am avut percepția aceasta că există în faptul comic, în arta comică, un element neliniștitor, un *unheimlich*, oarecum chiar cum ar spune Rudolf Otto, un *Ganz Anderes*, ceva numinos, ceva *das Ungeheure*, în sensul lui Otto, cum s-ar spune, un fenomen oarecum înrudit cu sacrul, ceva așa, uimitor, ceva teribil, ceva insutenabil. Și acest lucru cred că se remarcă esențial la marea artă comică. Oamenii n-o remarcă pentru că se amuză, se amuză grozav. Dar este o esență teribilă, de spaimă, în creația mare comică, din cauză că este revelantă a abisului, a *vidului uman* ; mai corect a vidului, a cavității. Inconfortabilă senzație, de nedorit și de necăutat, dar extraordinară și care constituie (de necăutat în forma ei pură), în forma ei artistică, latura comică, pe care o căutăm, care ne distrează, ne amuză. Dar fenomenul există virtualmente acolo, cu această putere, cu această colosală potențialitate. Asta mi se pare că trebuie subliniat în ce privește marea artă comică și, în speță, la Caragiale. Această putere colosală pe care o are revelația abisalității și luciditatea cu care această abisalitate este surprinsă. Acuma, e adevărat că mai recentele comentarii despre Caragiale, respectiv cartea lui Elvin, a lui I. Constantinescu, a lui Al. Călinescu, comentariile mai lungi, interesante, pe care le-a făcut Valeriu Cristea în *Alianțe literare*, toate merg pe ideea aceasta a vidului, a fantoșelor lipsite de substanță, a acestui automatism sau a anomaliei, în sensul că el nu ascultă de nici o lege umană, ci de niște legități mecanice, care ar face, după aceste interpretări, din Caragiale un precursor al absurdului – eventual și al lui Kafka și al lui Beckett și al altora mai recenți – da’ aicea mi se pare că se comite o greșeală. Eu însumi cred că am greșit – am scris câteva scurte texte, în care mă opream la asta, adică am încercat prin Eugen Ionescu să-l văd pe

Caragiale, adică pe linie inversă, de la Eugen Ionescu la Caragiale. Și socoteam că este de găsit aicea o dimensiune comună reală, căci e clar că Ionescu îi datorează enorm lui Caragiale, asta nu e nevoie s-o demonstrăm, cred.

Dar lucrurile nu se opresc aici, asta mi se pare important. Dacă ar fi să acceptăm această teză, Caragiale este un mare scriitor care ne aduce revelația vidului, a automatismului, a absurdului, a aberației ; cred că suntem numai la jumătate de drum, pentru că este o observație de făcut în continuare. Și această observație o datorăm unui critic, după mine, remarcabil – Gabriel Dimisianu. În postfața la o ediție populară din teatrul lui Caragiale, Dimisianu face observația că, odată demonstrată, odată obținută această primă etapă, primă concluzie : Caragiale este un autor care ne pune în față vacuitatea ființei umane, vidul, vidul mascat al mecanismelor, al automatismelor etc., aceste imagini și această realitate nu ne determină să ne simțim nesolidari cu aceste fantoșe. Dimpotrivă, suntem complici și implicați în această lume. Ne simțim foarte înrudiți cu ei și foarte prieteni. Și ne sunt foarte simpatici. Personajele lui Caragiale, am impresia eu – unii sunt oripilați de Cațavencu, de Mache, de Lache – dau sentimentul unei prietenii, al unei foarte mari cordialități și al unei complicități : „Da, dom'le, e-adevărat, suntem împreună, suntem foarte amici, putem bea o bere împreună”. Or, aicea este marea taină sau marea probă : să producem un circuit întreg, constând din divulgarea acestei vacuități, a acestui neant uman și apoi ratificarea lui, totuși, în ordine umană. „Da, ăștia suntem și vă iubim așa cum sunteți : nimicuri agitate, nimicuri mișcătoare”. Or, lucrul ăsta nu mi se pare că este, cum să spun, o capitulare, o acomodare, un fel de „colaboraționism” ilicit cu aceste spectre pernicioase. Nu. Dimpotrivă, este acceptarea și recunoașterea unei esențe din care se constituie totuși lumea. Fiindcă aicea mi se pare că este cazul să citez o vorbă extraordinară a lui Hegel (nu știu dacă a luat-o din filozofia orientală, dar concordă cu gândirea orientală). Hegel spune : „Das Sein und das Nichts sind ein und das selbe”. Ființa și Nimicul sunt unul și același. Caragiale habar n-avea de Hegel, bineînțeles. Și cred că, dacă ar fi știut fraza asta,

l-ar fi încântat și probabil că și-ar fi pus-o ca moto pentru opera lui. (Dar din fericire hegelian nu a fost, având un instinct salubru, pe care evident Noica l-ar fi blamat, mușcat cum era de acest morb tetanizant !)

Întrebare : – *Cum explicați Dvs. tragismul pur care există în unele dintre nuvelele lui Caragiale ?*

Răspuns : – Vă referiți la acele nuvele numite tragice ? Uitați-vă cum le explic, dacă e vorba să-mi permit să-ncerc o explicație. Mai întâi că sunt mai slabe decât restul operei. Mi se pare că lucrul a fost susținut de critică în ultima vreme și cred că și cu temei. *Făclia de Paște*, *Păcat* sunt mai slabe decât opera propriu-zis comică. Dar mie îmi par că nu sunt tragice. Valoarea lor este, după mine, reală, pentru că nu trebuie nici contestate cu desăvârșire, deși cred și eu că sunt pe un palier mult mai jos decât marea lui operă comică (adică de momente, de schițe și piese de teatru), dar sunt interesante aceste nuvele – *Păcat* e cea mai slabă, cea mai bună cred că este *În vreme de război*, care mi se pare chiar o mare reușită literară, artistic vorbind, prin cruzime și prin paroxismul la care este împinsă panica și psihologia cruziunii. Există aicea un element interesant, care intră în compunerea generală a operei lui Caragiale – cruzimea. Și aicea, mă iertați, credeam c-am terminat, dar n-am terminat. Vreau să mai adaug ceva. Lucian Pintilie a făcut un scenariu pentru filmul *D'ale carnavalului* și a avut o idee, după mine, extraordinară : a pus în centrul scenariului un text care, cred eu, este fundamental pentru Caragiale și pentru a fi înțeleasă toată viziunea cosmologică (există o cosmologie și în Caragiale, nu numai în Sadoveanu). Elementul pivot este acel monolog numit *1 Aprilie*, pe care, de regulă, edițiile populare sau școlare de teatru îl și îndepărtează, ca fiind un fleac, un lucru neserios. Or, acolo e un lucru extraordinar, un text foarte caragialesc, cu funcționari etc., care se termină într-un mod cumplit, printr-o moarte, o moarte violentă, în care se simte spargerea capului, părul năclăit cu oase frânte și cu sânge și cu creier. E un fenomen pe care tot Bahtin, la care mă refeream adineaori, îl analizează în cartea despre Rabelais, anume *anatomizarea*, spune el. În marele comic rabelaisian, care este un comic imens, așa, de

dimensiune cosmică, în care tema fundamentală este „moartea și regenerarea”, adică legea aceasta a devenirii universale, moartea poate fi un subiect mult mai puțin grav decât este în experiența noastră comună și individuală. Moartea este un fenomen teribil, reprezentată pe plan individual, chit că e vorba de un milion de individualități sau de zeci de milioane de individualități. Toate morțile teribile ale violențelor contemporane sunt morți a milioane de individualități. Da’ moartea ca fenomen, în ordinea legității ei cosmice, poate fi considerată și contemplată mult mai liniștit și poate fi chiar element de amuzament și de râs, cum era, în general, în spiritul și în cultura carnavalescă de care se ocupă Bahtin. El citează acolo, din Rabelais, un episod apocrif atribuit unei farse a lui François Villon, făcută unui ins oarecare, pus în postura de a fi sfărâmat, ucis, rupt și asta fără ca să tulbure buna dispoziție generală a întregului. Monologul *1 Aprilie* al lui Caragiale este, cred, elementul care ne face să înțelegem de ce trebuiesc ratificate, cu egală importanță în opera lui, nu numai marile texte (piesele sau momentele), ci toate „mofturile”, toate acele „miticisme”, toate acele glume, poate unele dintre ele extrem de grosolane și de ieftine și la nivelul cel mai popular, în sensul bâlciului și în sensul de „jeux populaciers”, a petrecerilor populare, care constituie elementul liant, o materie care face parte din plasma întreagă a creației lui Caragiale.

Acuma, ca să revin la întrebarea pe care mi-ați pus-o: nu cred că sunt tragice acele bucăți.

– *Am rămas cu impresia că Dvs. excludeți tragicul din opera lui Caragiale...*

– Da.

– *În* Comediile d-lui I.L. Caragiale*, acel studiu faimos al lui Maiorescu, mentorul „Junimii” spune, referindu-se chiar la Caragiale, că în spatele oricărei comedii se ascunde o tragedie...*

– Da.

– *Pe de altă parte, un filozof român, avizat, al tragicului, l-am numit pe D.D. Roșca, spunea că tragicul și comicul merg împreună...*

– Da.

– *Cum s-ar explica acest... ?*

– Cred că se explică prin următorul lucru : dacă este vorba, la nivelul tragicului, de o accepție mai largă și nu de aceea strictă, legată de structura tragicului ca atare, care e câteodată o formă din care nu se poate ieși. Dacă definim tragicul prin existența unui obstacol pe care, în mod obligatoriu, îl transgresezi, cu consecințe inevitabil fatale, funeste, acesta ar fi ca o lege care te ucide, dar trebuie neapărat s-o transgresezi. Dacă dăm tragicului o accepție mai largă și mai sugestivă, deci nu mai suntem în accepția propriu-zisă a tragicului, aicea evident că această corelație posibilă se oferă de la sine. De ce se oferă de la sine ? Pentru că este vorba de pragurile extreme ale creației. Dincolo de aceasta nu mai e nimic. Asta este un maximum. Un maximum este tragicul, un maximum este comicul. Elementul comun – și cred că acesta era cuvântul care trebuia întrebuințat – este *abisalul* și nu *tragicul*.

ÎN APĂRAREA LUI PIRGU

În liniștea cabinetului său, Pașadia elaborează de câteva decenii o vastă operă literară, evident nu ficțiune, ci desigur istorie, memorii, meditații filozofice și morale, operă ce i-ar fi asigurat o perpetuă glorie postumă, „lucrări – apreciază naratorul – pentru scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz și cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit”, din care însă nimeni pe lume nu va cunoaște un singur rând. Dulapurile perdeluite în care sunt înșirate volumele manuscrise nu au fund, iar după moartea autorului, înainte ca prin față să se pună sigilii sau să se deschidă, pe din dos, nevăzută, o mână credincioasă va fi nimicit tot ce se afla acolo scris.

De la 16 ani, de când am citit pentru prima oară *Craii de Curtea-Veche*, și până în ziua de azi, la fiece recitire (au fost nenumărate), pasagiul acesta, pe care-l știu pe de rost cum știu și mai ales am știut aproape toată cartea, mă izbește neplăcut, ca ceva prea de tot: nu e de crezut una ca asta! Nu e cu putință ca un mare scriitor, conștient de geniul său, cum e Pașadia, să-și sustragă deliberat de la orice comunicare propria creație, clădită cu tenacitate și artă de-a lungul întregii vieți. E posibil ca Mateiu Caragiale, mare admirator al lui Balzac, să se fi inspirat în cazul acesta de la exemplul pictorului Frenhofer, eroul din *Le chef d'œuvre inconnu*. Dar nu e deloc aceeași situație. Frenhofer, ca un alt Pygmalion, a făurit un chip minunat de femeie, de care e îndrăgostit, o contemplă în taină ca un amant și nu vrea s-o împartă cu nimeni. Pașadia se exprimă prin cuvânt, opera lui e discursivă, prin esență destinată comunicării. El nu poate fi unicul său cititor, încântat de propria-i lucrare; nici nu ar avea timp pentru asta de vreme ce scrie fără contenire, iar în rest petrece cu ceilalți „crai”. „De dimineață până seara el nu se mișca de acasă, nu se ridica de la masa de lucru dintre cărți și hârtii, citea, scria fără răgaz.” Putem admite, la limită,

că renunță la perpetuarea numelui său, dar nu și la a operei sale. Cine ar sta o viață să găsească cele mai nimerite însoțiri de cuvinte, înfățișând fapte și gânduri memorabile, absolut pentru nimeni? „...S-a urzit în jurul a ce începusem să public, complotul tăcerii. Dându-mi seama că singurul mijloc de a mă răzbuna era să nu las în urma mea nimic de care să se folosească și să se bucure alții, cum sunt lipsit de vanități subalterne, am considerat acel complot ca binevenit și am aderat la el eu însumi. «Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele», a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormânt. Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu!" Răzbunarea cade în gol, căci „patria ingrată" nu va avea niciodată habar de darul neprețuit ce i se refuză. A! Răzbunarea e cu atât mai dulce, cu cât singur răzbunătorul o știe, savurându-i în taină efectele, fie și postume? Dar pentru aceasta trebuie ca efectele să se producă, să fie resimțite la un moment dat de cei vizați.

Au fost autori care și-au distrus cu voință opera, sau o parte a ei, ca Gogol, Kafka și alții, dar nu dintr-un spirit de vindictă, ci fiindcă, din rațiuni mărturisite sau obscure, dintr-o criză morală sau din una de demență, s-au lepădat de ea. Dar Pașadia și-o desăvârșește pe a lui până în ultima clipă. În afară de însemnări strict private, nimeni nu scrie „numai pentru sine", cum, cu sinceritate afectată, pretind diletanții. Când e vorba de creație propriu-zisă, mai cu seamă una conștientă și de lungă respirație, este exclus să fie fără destinatar, măcar ipotetic. Există totdeauna, cât de cătrănit ar fi sufletul autorului și de sumbră viziunea sa, o bucurie a creației, enormă, irezistibilă, eventual o bucurie „rea", care se impune a fi împărtășită.

De altminteri, pentru ca naratorul să poată prețui ca „vrednică de Tacit" proza lui Pașadia, e de presupus fie că acesta i-a arătat câteva mostre, fie măcar că i-a dat să citească din lucrările anterioare publicate (cele acoperite de urzeala tăcerii). Numai din exprimări orale, oricât de strălucite și pline de miez, este hazardat a infera asupra scrisului cuiva.

Din prea multă „evlavie" pentru personajul său, Mateiu Caragiale a vizat mai sus decât ținta. A vrut să-i confere o aură de superioară renunțare, dar efectul e neconvingător

și împuținează credibilitatea istorisirii. Pașadia nu e chiar așa de sastisit cum vrea autorul să-l înfățișeze. „A-și suna retragerea”, cum îl face să proclame, sună cam fals. Atari retrageri se fac fără „sunet” și privesc numai persoana, nu și creația, când aceasta există.

Altă retragere, tot așa de puțin plauzibilă, în *Sub pecetea tainei*; după criza de dromomanie și, probabil, de epilepsie, a ministrului, soția acestuia, cu totul străină de politică, dar foarte (cam prea) mare cucoană, îl poftește la ea pe primul ministru și îl determină să convoace în grabă cabinetul și să decidă demisia guvernului. Ce guvern pe lume pleacă de la putere fără nici o criză politică, numai fiindcă un ministru, fie și unul de primă importanță, nu mai poate participa la guvernare din motive de sănătate? Nu se cedează adversarilor puterea pe atari cuvinte.

Alta, în *Craii*... Tatăl lui Pantazi, ajuns de timpuriu, prin favoarea domnitorului, dar și prin propriile sale mari capacități, membru al Curții de Casație, apoi deputat influent și inspirator al reformelor, „a fost cel mai tânăr dacă nu și cel mai de seamă dintre cei câțiva bărbați cu vază ce după răsturnarea lui Vodă Cuza s-au retras din viața politică pentru totdeauna”. Până aici totul e de înțeles. Ca om de onoare era firesc să renunțe de tânăr la o carieră politică, refuzând să colaboreze cu regimul celor ce complotaseră împotriva marelui său protector. Nu știm însă dacă și-a păstrat scaunul de la Casație, instanță mai presus de politică, unde un om de carte și dreptate, ca el, putea îndelungă vreme să-și desfășoare știința și talentele, spre binele societății. Un consilier de la Casație era, ca prestigiu și autoritate, mai presus de un ministru, în plus fiind și inamovibil. Nu se spune nimic expres, dar din relatare s-ar părea că s-a retras cu totul în viața privată, renunțând la orice activitate, lucru lipsit de sens. (Nu a mai primit decât, în 1877, din patriotism, o însărcinare pe lângă principele Gorceacov.) În interval, fiind Pantazi „băiat răsărit” (avea 20 de ani în ’77, așadar lucrurile se petrec foarte probabil în 68), părintele său a fost vizitat de „doi boieri necunoscuți și au stat închiși cu dânsul în salon mai bine de un ceas. Înainte de plecare i-a lăsat nițel singuri și a trecut în iatac la mama, apoi s-a întors ca să ducă pe neașteptații

mosafiri până în uliță, la trăsură. Seara am aflat că tata ceruse și învoirea mamei ca să nu primească să fie ministru.” Faptul e dat ca dovadă de caracter. Dar situația nu mai e aceeași de imediat după detronarea lui Cuza, urzită de o conjurație precumpănitor conservatoare. Însuși Kogălniceanu intră în 1868 ca ministru de Interne într-un cabinet liberal. Caracterul integru și patriotismul impun desigur abținerea în anumite momente, dar și participarea în altele, când, solicitate, competența și integritatea nu trebuie să se recuze. Refuzul tatălui lui Pantazi înseamnă mai curând inerție, comoditate sau îndărătnicie.

Aceste idealizări ale renunțării, prezentate ca superior dispreț (mai curând *dédain* decât *mépris*, primul având o nuanță de semeție „mult nobilă”), ar putea da loc la oarecare psihanaliză cu privire la autor. Bovarismul lui Mateiu se hipostaziază în aceste întruchipări trufașe. Mult ar fi vrut să-și poată permite asemenea gesturi, dar nu i-au fost prilejuite de nici o ofertă (pe care, de altminteri, de s-ar fi ivit, e limpede că nu ar fi disprețuit-o). Dimpotrivă, el a solicitat mereu, de oriunde, în orice condiții. Afară de șefia de cabinet, obținută, cum cu amărăciune mărturisește, mulțumită ecoului produs de moartea părintelui său, a solicitat și sperat mereu zadarnic : prefectură, deputăție, post diplomatic. Adevărul este că ar fi făcut neîndoielnic o figură mai mult decât excelentă ca ministru plenipotențiar și ar fi fost în atare post un funcționar ireproșabil, de mare folos țării. Titulescu, pe care s-a dus să-l „contacteze” la San-Remo (scrisorile către Marica, în care-i relatează călătoria și întâlnirile, sunt admirabile ca imagistică și simț psihologic), Titulescu așadar, care l-a primit foarte cordial și i-a făcut făgăduieli încurajatoare, nu s-a ținut de cuvânt, pierzând șansa de a înzestra corpul diplomatic românesc cu un reprezentant ce i-ar fi făcut în mod sigur cinste, pierzând-o și pe aceea de a adăuga propriei sale glorii un temei în plus, prin favorizarea destinului unui mare scriitor. Titulescu era amic cu un Valéry, cu un Claudel și cu alți scriitori de seamă, dar probabil că din lipsă de timp nu prea era la curent cu literatura românească a vremii și nu-l socotea și pe Mateiu Caragiale ca pe unul din aceeași tagmă. Mai probabil este că îl socotea un tip neserios, snob și poseur, nu în ultim resort poate și

„pește” (asupra acestui ultim punct problema îmi pare absolut injust pusă, deși aparențele sunt împotriva lui, iar publicarea recentă a scrisorilor către Boicescu dă apă la moară versiunii incriminatorii). În acel timp au fost numiți, din afara „carierei”, în posturi de miniștri plenipotențiari, o mulțime de inși reputați ca serioși, de regulă economiști sau gazetari, câțiva realmente inteligenți, dar de departe inapți de comparație cu Mateiu Caragiale chiar din punctul de vedere strict profesional al diplomației. Evident, sorții nu au îngăduit verificarea acestei aserțiuni, o dau ca o convingere personală.

Interesant e că, dacă eroilor săi favoriți, adică hipostazelor sale bovarice, le conferă aura renunțărilor și *dédain*-ului, Mateiu îi atribuie lui Gore Pirgu propriile sale veleități : șefie de cabinet, însurătoare profitabilă, prefectură, deputăție, carieră diplomatică etc. E drept că, dacă în privința șefiei de cabinet, Pirgu, bizuindu-se pe sprijinul lui Pașadia, a mizat greșit, căci acesta a avut grijă să-l „lucreze”, în rest, prin alte „ponturi”, a izbutit cât se poate de bine după primul război mondial : „(Pașadia) a avut norocul să moară înainte de (...) a-l vedea pe Pirgu însuși de mai mult de zece ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie la Liga Națiunilor...” Rândurile acestea sunt în penultima pagină a *Crailor de Curtea-Veche*, al căror manuscris e predat editurii „Cartea Românească” la 13 noiembrie 1928. Întâlnirea cu Titulescu la San-Remo a avut loc la 23 ianuarie același an. În interval, la 6 iulie, această însemnare în jurnal : „Stelian Pop (esco). Titulescu lui a dit qu’il n’a à mon égard aucune intention.” Pasagiul citat, cu Pirgu ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie la Liga Națiilor, e mai mult decât probabil o piatră aruncată în grădina lui Titulescu, vrând să spună : iată ce oameni sunt preferați !

Pe Gorică Pirgu, naratorul îl ponegrește fără măsură, mult mai presus decât putem crede. Îl face albie de porci, cele mai grele vorbe nu-i sunt destule. Nu există ticăloșie de care să nu-l declare capabil. Gorică e într-adevăr o pușlama și un codoș, e mai ales un bufon, să admitem că unul „abject”, cum îl califică Pașadia, dar fărădelegile pe care i le atribuie naratorul nu se vădesc.

Portretul lui Pirgu e făcut numai din acuzații maxime și din osândiri morale fără apel, după procedeul naiv romantic pe care-l întâlnim la Filimon sau la Pantazi Ghica și care face pandant elogiilor iconodule cu care sunt gratificați Pașadia și Pantazi (chiar și epitetul de „ciocoi borât" și, respectiv, de afacerist mehenghi au o conotație admirativă). De ce atâta înverșunare? Abominațiile lui Pirgu țin de rubrica scandaloasă, nu de cea criminală. El e pe de o parte un soitariu foarte dotat, care întreține cu vervă inepuizabilă buna dispoziție a grupului, având tactul de a absenta când e cazul și de a interveni în momentele de lâncezeală (iar înțepăturile posomorâte pe care i le adresează din când în când Pașadia sunt lipsite de gust și de spirit); pe de altă parte, e un proxenet (îndeletnicire neonorabilă dar venerabilă, așezată sub semnul lui Hermes) și ceea ce se chema odinioară un *chevalier d'industrie*. E un mic cinic, din aceia la care e mai mare gura decât fapta, și un „pontagiu" fără succes, cel puțin în perioada „crailor". Izbânzile lui de după război nu mai fac parte din materia cărții și nu sunt decât un epilog polemic pus la urmă de autor, probabil, cum insinuam, după 6 iulie 1928.

Ca soitariu, Pirgu e o forță. El e însuflețitorul părții „realiste" a Crailor, călăuzul psihopomp în zonele ei interlope, tartorul „jivinelor strejinopți" ale orașului, pravățul vieții bucureștene, al „călătoriei în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează", cum spune naratorul într-un loc. Aceasta e partea cea tare a cărții, cea pe care se întemeiază și din care își trage seva partea idealizată a hagialâcurilor imaginare străpunse de melancolie. Trivialitatea părții realiste dominată de Pirgu nu face numai un contrast izbitor cu cealaltă, a visului romantic, alcătuind cu ea o alternanță duală, ci îi împrumută acesteia ceva din propria ei rezistență. Realismul ei nu e totuși lipsit de o anumită transfigurare, cu un efect de fantastic, un fantastic al percepției, nu al epicului. Este acea impresie de fantastic pe care o produce privirea extrem de intensă, privirea ațintită până la nălucire asupra chipului din oglindă.

În partea aceasta se vădește fără voie Mateiu Caragiale ucenic al tatălui său, dar, e drept, cu altă dispoziție, cu un soi de ciudă, înlocuind regimul râsului cu cel al sarcasmului.

Este și aceasta o trăsătură romantică, prin care se deosebește de tatăl său. Dar ochiul, urechea, arta scrisului sunt la el de esența moștenirii paterne.

Din mărturiile contemporanilor, mai cu seamă din ale lui Zarifopol, se știe că autorul *Scrisorii pierdute* era în manifestările lui orale un soitariu de geniu, cu o vervă și o inventivitate uluitoare. Aceasta îl va fi agasat fără îndoială pe Mateiu, ofensându-i fumurile boierești și contrariindu-i grija de a-și compune un fason de dandy imperturbabil ; îl va fi făcut să și pluseze în această poză. Dar nu se poate să nu-l fi și amuzat în aceeași măsură. „Cam sătul de la un timp de savantlicuri, simțeam nevoia să petrec, să râd. Și așa cum m-a făcut atunci, de la amiezi până seara târziu, Gorică, l-a răscumpărat față de mine de toate păcatele", concede la un moment dat naratorul. Nu e nevoie să mai citez și pasagiul din *Craii* în care Gorică Pirgu e suprapus destul de inechivoc cu Caragiale-tatăl. Dar dacă e așa, și dacă Gorică e absolvit pe motivul arătat, atunci e logic ca și prototipul să aibă drept la aceeași clemență. Iar dacă autorul *Crailor* i-a transferat lui Gorică geniul de soitariu al părintelui său, e just să observăm că el, Mateiu, neavând acest dar, i-a transferat tot lui Gorică și ceva din propriile sale calități, anume cea de a fi un mic cinic și cea de a fi un „pontagiu" fără noroc.

Căci asta se arată a fi tânărul autor al scrisorilor către Boicescu : un mic cinic și un „pontagiu" fără noroc. Publicarea acestor scrisori a stârnit, cu destul de puține excepții, dezamăgire la mulți „mateini" și indignare morală la cei cu principii austere. Ce lipsă de idealuri înalte, ce lipsă de preocupări intelectuale ! Singura preocupare : „ponturile", „filoanele", îmbogățirea grabnică și, cum se spune în drept, „fără justă cauză" (formula este aici folosită impropriu, în drept înseamnă altceva). „A da lovitura", iată idealul tânărului epistolier ; soluția cea mai bună îi pare căsătoria cu o femeie bogată, oricât de în vârstă sau de urâtă. De unde cercetarea situației patrimoniale a celor disponibile și abordabile. În rest, numai bârfă și colportaj, plus relatări scabroase de aventuri galante. Cinismul mărunt dar *éhonté* al junelui Caragiale are ceva provocator, ca și revendicarea unor genealogii și titluri faraminoase, fără cea mai mică îndreptățire,

dar atestând un snobism exacerbat. Unul din cei mai fervenţi „mateini”, prietenul meu N. Steinhardt, a scris în „Viaţa Românească” un articol dezgustat şi adânc dezamăgit ; cel mai implacabil anti-„matein”, maestrul Şerban Cioculescu, de altminteri posesorul scrisorilor, din a cărui colecţie au mers la tipar, vede în ele dovada cea mai decisivă şi inapelabilă asupra „tenebrosului caracter” al autorului *Crailor*. Lumea şi epoca în care se mişca tânărul Mateiu erau cam aceleaşi cu ale lui Gorică ; se scăldau cam în aceleaşi ape. Ieşirea din „deşă” a lui Mateiu, două decenii mai târziu, prin soluţia matrimonială preconizată încă de atunci, căsătorindu-se cu o femeie mult mai în vârstă şi destul de bogată, care i-a oferit situaţia de moşier şi o viaţă luxoasă, a fost de la început obiect de comentariu necomplezent. Scriindu-i soţiei sale de la San-Remo, cu ocazia de care am vorbit mai sus, Mateiu îi spune că intrând la „Miramare”, unde trăsese Titulescu cu suita lui, în sufrageria hotelului a dat de grupul Doamnei Titulescu, în plină conversaţie : „Când am intrat, fără să mă anunţ, în sala de mâncare, Doamna Nadia Roşca era en train să vorbească despre mine, *adică despre noi, înţelegi*. La apariţia mea neaşteptată s-a fâstâcit, iar ascultătorii, printre care era şi Comnen, au început să râdă” (s.n.). Publicarea, în 1979, a scrisorilor către Boicescu, nu a putut decât dovedi că târziul său mariaj, deja de lungă vreme comentat defavorabil, cum am văzut, desigur nu numai în grupul doamnelor de la „Miramare”, a fost realizarea unui program premeditat şi urmărit cu tenacitate încă din tinereţe. Dar cele patru rânduri din scrisoarea către Marica citate aici arată că pentru ei doi acesta nu era un subiect jenant şi de evitat. Asta ne dă dreptul să afirmăm că, în ciuda aparenţelor, situaţia maritală a lui Mateiu Caragiale era în realitate onestă, întemeiată pe o înţelegere mutuală asupra căreia terţii nu au de fapt calitatea de a se pronunţa. Se ştie azi, din surse mai autorizate, că între ei exista o reală afecţiune şi că mariajul a avut ca origine admiraţia literară a Maricăi care a ţinut să se devoteze scriitorului, oferindu-i un cămin şi un stil de viaţă pe potriva aspiraţiilor lui, pe care un om ca el era îndreptăţit să le aibă. La rândul lui îi era adânc şi în mod delicat recunoscător. La intrarea

în acest conubiu el nu a venit ca un coate-goale ; treaba lui de unde a făcut rost, fapt este că i-a oferit Maricăi ca dar de nuntă o blană somptuoasă și o bijuterie de preț. Dacă ne gândim mai bine, și fără spirit de comeraj, căsnicia aceasta a avut ceva emoționant și, aș cuteza să spun, chiar nobil. În rest, ar fi mai cuviincios ca cenzorii morali să-și vadă și de ale lor.

Scrisorile către Boicescu au fost luate de cei mai mulți *ad litteram*, fără pic de umor. Ele trebuiau luate cel puțin *cum grano salis*. Asta se simte din capul locului și pe întreaga lor suită. Cum de nu s-a văzut că este în ele o imensă forfanterie juvenilă, un ton perpetuu *enjoué*, un haz necontenit și o evidentă auto-ironie ? Revendicarea titlurilor princiare este intenționat burlescă, prin însăși enormitatea ei. Micul cinism e pe jumătate jucat. Bârfa și mica cronică scandaloasă a vieții mondene au un haz naiv și plin de prospețime. Tabloul societății bucureștene (și berlineze) a epocii este extraordinar de viu și de pregnant. Detaliile, portretistica și anecdotica sunt surprinse în flash-uri de o acuitate rară. Este în aceste scrisori ceva din spiritul *Arhondologiei Moldovei* a paharnicului Sion, dar maliția lor e lipsită de acrimoniile și violențele acestuia. Ca literatură, vreau să spun ; ca artă literară, scrisorile către Boicescu sunt o operă remarcabilă, savuroasă, strălucitoare, care va rămâne fără scădere alături de *Remember, Craii de Curtea-Veche* și *Sub pecetea tainei* ; în istoria genului, la noi, se adaugă scrisorilor lui Ion Ghica și celor ale lui Duiliu Zamfirescu.

Nu mi-am propus aici să-mi întemeiez aprecierea printr-un „comentariu critic”, cu citate exemplificatoare. Îmi rezerv asta pentru viitor, sau, poate mai bine, o las altuia care ar fi de aceeași părere. Încheierea mea e mai modestă : din scrisorile către Boicescu, citite cum trebuie, putem vedea, dacă nu suntem robiți de prejudecăți, că dracul nu e totdeauna chiar așa de negru cum îl bănuiește lumea. Așadar nici mult hulitul Gorică Pirgu, sărmanul. Rugați-vă pentru el !

DE LA MATEI CETIRE...

(Patru note)

1. „...un vals care era una din slăbiciunile lui Pantazi, un vals domol, voluptuos și trist, aproape funebru. În legănarea lui molatecă, pâlpâia, nostalgică și sumbră fără sfârșit, o patimă așa sfâșietoare că însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință” (M.I.C., *Opere*, București, 1936, pp. 65 și 188). Discutând cu prietenii, ne întrebam: ce vals o fi fost ăsta? Întrebare perfect stupidă: ce vals să fie? Un vals imaginat de Matei[1], firește nu fără amintirea atâtor valsuri auzite. „Deși nu-i deloc sigur ca autorul să fi avut în vedere *Valsul imperial* (iar frazele descrierii nu se suprapun cu exactitate etapelor melodiei lui Strauss), la aceasta mă poartă (extatic și dureros și pe mine) gândul ori de câte ori citesc fastuoasele fraze despre taraful birtului din Covaci”, scrie N. Steinhardt (*Critica la persoana întâi*, p. 125). E adevărat, valsul în do major al lui Johann Strauss, despre care eseistul afirmă cu suverană dreptate că este una din capodoperele muzicii, demnă de a fi așezată în preajma lui Mozart, are ceva ce îngăduie evocarea lui în legătură cu valsul îndrăgit de Pantazi. Regret doar, păstrând firește toate proporțiile, că, pentru apărarea acestei așezări, N. Steinhardt își ia o precauție excesivă, anume: „Eventualei întrebări (și dojane) cum de poate fi așezat alături de Mozart sau de Bach un simplu vals, i-aș răspunde: pentru că nu-i vorba de un simplu vals, ci de o bucată care este contrariul *Dunării albastre*...” (*ibid.*). Aș veni și eu cu o dojană inversă, zicând: nici *Dunărea albastră* nu e un simplu vals, ci, în genul său, o capodoperă care de un secol și jumătate străbate de bucurie orice suflet european la fiecare audiție. Evident,

1. Intenționat îi scriu numele de botez fără acel *u* final, în speranța de a-i face pe mai tinerii „mateini” să priceapă că această vocală *nu se pronunță*.

Valsul imperial e altceva, e o capodoperă de alt palier al creației. Capodoperă e *Război și Pace*, capodoperă și *Cei trei mușchetari*, fiecare în felul ei. (În ce mă privește, consider disprețuirea *Celor trei mușchetari* și în genere a lui Dumas-tatăl ca un test negativ, un semn de parvenitism cultural, mai pe șleau : de incultură.) Cu toate diferențele de nivel, capodoperele au între ele un regim de egalitate, ca între suverani : rege era și regele Franței, rege și „le roi d'Yvetot". De ce ar fi „simplu vals" valsul în do major al lui Strauss și nu ar fi „simplu menuet" un menuet de Mozart ? Atâta doar : tot ce e de Mozart e simplu, adică evident, adică divin.

Dar valsul îndrăgit de Pantazi e un vals românesc : „...pretutindeni adie cu vântul, se așterne cu ploaia, unduie în razele de soare și de lună, se oglindă în privirile sastisite ale locuitorilor nepăsători, lipsiți de avânt și de pornire, se trădează în mișcări, în vorbă, se leagănă în tărăgănarea vechilor cântece de mahala, în amețeala dulceagă și resemnată a valsurilor lui Ioanovici. Cine nu i-a prins deosebitul farmec nu a înțeles Bucureștii." (M.I.C., *ibid.*, p. 322). În continuarea pasajului citat, Matei își mărturisește nostalgia mahalalei bucureștene, căreia i-a cunoscut și simțit adânc umilul „fermec". Și Pantazi, care a copilărit cu părinții în mahalaua Podului de pământ (sau „de pastramă", cum i se mai zicea), „mai prejos de puterile noastre mult", a înțeles și iubit mahalaua, și ca priveliște, și ca viață, – mult prea urgisita noastră mahala, cea de pe vremuri[1].

2. – Titlul versiunii franceze a *Crailor* e absolut inadmisibil : *Les seigneurs du Vieux Castel*. Mai întâi, de unde și până unde „castel" ? În franțuzește, cuvântul acesta, arhaism de origine provensală, înseamnă un mic castel medieval, mai mult sau mai puțin întărit. Curtea--Veche nu avea nimic comun cu așa ceva. Era fostul palat al lui Brâncoveanu, căzut în părăsire. Acolo se aciuaseră, într-o perioadă de anarhie, după plecarea lui

1. Radu Albala crede că acest vals „domol" (= *valse lente, valse--hésitation* sau vals-boston în măsura de patru timpi) ar fi valsul *Lady Hamilton* compus de Ionescu-Găină (cf. *Matei Caragiale pe ecran ?* în „Almanahul Cinema", 1985, p. 65).

Mavrogheni, o seamă de derbedei și teleleici, în frunte cu unul Melamos și una Marghioala, care și-au făcut mendrele în cel mai autentic stil de carnaval (lumea cu josul în sus). Cuvântul „crai” are un evantai semantic foarte larg, mergând în descreștere : rege, figură de cărți de joc, („crai de tobă”), bărbat falnic, berbant, derbedeu (acesta fiind înțelesul din sintagma „crai de Curtea-Veche” și vine tocmai de la dezmățul lor impudic în ruinele curții domnești). Pașadia cunoștea istoria și știa sensul acestei „însoțiri de cuvinte”, care, spune el, „lasă pe jos – curtenii calului de spijă – *cu aceiași însemnare*, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea.” (s.n.). Radu Albala explică (în „Luceafărul”, nr. 9/1985) cine erau acești „curteni”, anume „les courtisans du cheval d'airain”, cum erau numiți inșii fără căpătâi care-și aveau locul de întâlnire la statuia ecvestră, de bronz, a acestui rege. (Traducând impropriu prin „spijă”, Matei a cedat gustului său pentru cuvintele rare.) Dacă expresia e de pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, cum afirmă Pașadia, care probabil nu greșea, atunci nu e de crezut că această statuie, ridicată în 1639 în Place Royale (astăzi Place des Vosges), din inițiativa lui Richelieu, ca un omagiu adus regelui său, să fi fost loc de întâlnire al derbedeilor și haimanalelor. Cartierul fusese o vreme într-adevăr rău famat, după ce Caterina de Medicis, văduvă, nemaisuportând acele locuri legate de moartea bărbatului ei, părăsise reședința regală de la Hôtel des Tournelles, dispunându-i și demolarea. Dar Henric al IV-lea, voind să redea demnitatea și strălucirea cartierului, a inițiat în 1605 edificarea pieței Royale, cel mai frumos ansamblu arhitectural al Parisului. Lucrările au fost terminate doi ani după moartea lui Henric al IV-lea, care-și rezervase și el aici o locuință, „le Pavillon du Roi”, la rând cu celelalte clădiri, într-un regim de imediată vecinătate și perfectă egalitate imobiliară. Place Royale a devenit numaidecât centrul vieții elegante a marii aristocrații. Aici, sfidând edictul lui Richelieu, s-a bătut în duel nămiaza mare chiar sub ferestrele cardinalului, care locuia la numărul 21, trufașul tânăr Montmorency-Bouteville, iluzionându-se asupra impunității pe care-și închipuia că i-ar conferi-o numele său ilustru. Dacă mai ținem seama și de faptul că scuarul putea fi cuprins

dintr-o privire de la oricare din ferestrele ce dau spre interiorul lui, și că galeriile ce-l parcurg fără nici un cotlon de-a lungul fațadelor de pe cele patru laturi interioare, unde se aflau prăvălii de lux, erau plimbarea favorită a lumii distinse, înțelegem că nu avea cum să se adune acolo, mai ales pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, pegra orașului. „Calul de spijă" va fi fost mult mai probabil cel al statuii, tot de bronz, a lui Henric al IV-lea, de pe Pont-Neuf, pe vremea aceea principalul centru popular al Parisului, unde se produceau saltimbancii și mișunau negustorii ambulanți, șarlatanii, femeile publice, codoșii, o lume mai mult decât pestriță, din care nu lipseau nici pungașii și nici cuțitarii.

3. – Cu privire la enigmatica „poliță cu maimuță", Radu Albala propune ipoteza că „maimuța" ar fi girantul cerut de regulă pentru acceptarea unei cambii. Se poate. Căutarea unui girant e perfect licită, dar, deși Pirgu nu comite, firește, numai acțiuni ilicite, naratorul nu i le consemnează decât pe acestea, așadar trebuie să fie vorba de o poliță frauduloasă. Deci, dacă „maimuța" nu e un girant fictiv (ceea ce-mi pare mai probabil) sau unul insolvabil, atunci e virtualmente o victimă sigură, un „fraier", o „mazetă", din capul locului Pirgu neavând, bineînțeles, de gând să onoreze polița. O „poliță cu maimuță" e deci o poliță ce va cădea inevitabil la scadență în debitul girantului (sau al nimănui). Poate că expresia circula pe vremea aceea în jargonul practicii cambiale, dar nu am mai găsit pe nimeni astăzi care să o cunoască. Nu e exclus nici ca ea să fie o simplă invenție a lui Matei, de dragul pitorescului verbal sau, – de ce nu? –, al deconcertării cititorului.

Ar mai fi o explicație. În limba franceză există expresia „*payer en monnaie de singe* ", pe care e de presupus că Matei Caragiale o cunoștea[1], și care înseamnă a duce cu vorba pentru a nu plăti, a plăti cu vorba. Ar trebui, deci, ceea ce de altminteri textul permite, dar forțând puțin nota, ca „maimuța" să se refere nu la poliță, ci la „moșirea" ei ; a moși cu maimuță o poliță (adică a obține cu palavre

1. Eu nu o cunoșteam. Am aflat-o de la N. Steinhardt. Restul, dintr-un lexicon.

neprotestarea și amânarea *sine die*). Interesantă e oricum originea acestei expresii. În Parisul medieval trecerea Senei se făcea cu un pod plutitor, la care, osebit de taxa obișnuită, se mai percepea una specială pentru fiecare maimuță de vânzare (erau pesemne foarte căutate ca animale de lux); dacă era însă vorba de o maimuță folosită pentru exhibiții, în loc de plată i se cerea dresorului să dea o reprezentație în timpul traversării. E cazul deci de a zice, lăsând la o parte operațiunile cambiale, oneste sau nu, că Pirgu, amuzorul crailor, își plătea consumațiile „en monnaie de singe"; de asemeni și tânărul Mathieu Jean Caragiale căruia ministrul Mortzun îi oferea regulat, seara, la Capșa, un pahar de Porto ca să-i țină de urât (cf. M.I.C., „Dosar al existenței", pp. 34-35). Iar polițele pe care același tânăr i le semna lui Bogdan--Pitești, evident fără gândul de a le onora, nu erau cumva și ele un fel de polițe cu maimuță? (cf. *ibid.*).

4. – Proba de foc a creației mari în literatură, dincolo de cea hotărâtoare și eliminatorie de a imagina consistent și convingător, adică de a pune pe lume o lume, este darul de a surprinde esența femininului, de a plăsmui femei de neuitat, de care nu doar să te poți îndrăgosti, ci să te și îndrăgostești. Acest dar l-au avut cei mari de tot, în mod copleșitor, fie că era vorba de fetițe, de fete nubile, de femei adulte sau de bătrâne (acesta e miracolul – nu perversitatea – literaturii; te poate face să te îndrăgostești de o bătrână). Darul acesta l-au avut sporadic și mai puțin copleșitor, dar l-au avut, și alții, mai puțin mari. (Fenomenul se produce și în registrul comic, dar în cel de anvergură: Mița Baston de pildă, „republicana".) Matei Caragiale nu a izbutit acest lucru decât de două ori, în treacăt, mai mult sau mai puțin în plan secund, dar puternic, cu Pena Corcodușa și cu încă una (căci nu se pot numi femei în sensul la care mă gândesc nici Rașelica Nachmanson, nici mama lui Pantazi, nici mătușa lui, marea boieroaică Smaranda, nici Wanda poloneza, nici Ilinca Arnoteanu, nici surorile și mama ei, nici Masinca Drângeanu – poate doar „țiganca de la zid" care „purta floare roșie la ureche și umbla danțând"). Cealaltă e Lena Ceptureanu din *Sub pecetea tainei*. De pe una din cele trei fotografii, un „brelan de dame",

descoperite de Conu Rache în vechea besactea plină cu imaginile unei lumi dispărute, pe care i-o pusese în brațe amfitrionul, cu „gingașul ei cap întors ca să privească peste umăr, Lena Ceptureanu își arăta din spate, despletită, uimitor de bogata ei coamă, din huzur revărsată până la călcâie" (M.I.C., *Opere*, București, 1936, p. 222) ; „M-a întâmpinat cu fermecătoarea ei ochiadă" (p. 230) ; „În genunchi pe un scaun, cu coatele pe masă și cu bărbia în palmă, Lena aștepta." (*ibid.*) ; „Frumoșii ochi albaștri ai Lenei rămaseră sticliți de uimire" (p. 231) ; „...ce era ? se trezise de dimineață cu Lena Ceptureanu, prietena ei de inimă, voioasă peste poate, sărind și bătând din palme. Avea să-i împărtășească un secret mare : Ferdinand al Bulgariei era amorezat nebun de dânsa ! (...) Prințul se pasionase de vocea ei ! (...) Într-un salon cu lumina înăbușită, Lena singură cânta iar Ferdinand cu însoțitorul o ascultau din încăperea vecină lăsată în întuneric" (p. 226).

A căuta „cheile", modelele din viață ale unor personaje din romane este poate o preocupare istorico-literară, dar în tot cazul ține și de sfera cancanului. Căutarea aceasta e mai mult sau mai puțin irelevantă, deoarece un personaj, chiar univoc inspirat din realitate, e totuși imaginar dacă e creație autentică. Dar ce vreau eu să zic acum (ipoteza îmi pare că a mai fost emisă, numai că eu dispun de o probă sigură), deși aparține în mod net cancanului, nu e totuși irelevant, deoarece Matei și-a investit, cu relativă discreție, în această creație, adevărul inimii, pe care în jurnalul intim încerca să-l minimalizeze ca o simplă fixație, curabilă printr-o terapeutică dietetică. Lena, înfățișată cu ironică duioșie, ca o făptură fermecătoare și fără prea multă minte, e o bună cântăreață : privirea ochilor ei albaștri e copilăroasă și emoționantă. Lena (Elena) Ceptureanu, de la Ceptura, județul Prahova, aproape de Băicoi ; Liza, sau Lischen, cum i se zicea, (Eliza) Băicoianu ; suprapunerea se oferă de la sine. Analogiile onomastice nu sunt însă decisive pentru identitatea modelelor. *Dar eu am văzut ochii Elizei Băicoianu*. În vremea copilăriei mele frecventa regulat casa noastră, unde dădea amical lecții de canto cuiva din familie. Ochii ei, foarte mari, de un albastru ca al florilor de câmp, erau de o franchețe și de o voioșie

dezarmante. Lena Ceptureanu era bogată și, desigur, elegantă, după cum impunea stilul epocii (deși, judecând după fotografia „Cabinet Mandy”, conta mai mult pe podoabele ei naturale) ; Eliza Băicoianu, după primul război, era săracă, iar Matei îi reproșează în jurnal lipsa de eleganță. Era totdeauna foarte simplu îmbrăcată, modest chiar, dar nu fără gust ; nu era la ea lipsă de eleganță, ci indiferență și naturalețe, fiind liberă de orice pretenții (în afară, poate, de domeniul muzicii). Așa cum foarte frumos scrie Barbu Cioculescu în comentariul documentelor scriitorului : „Îndrăgostit, Matei a asistat la toate, sau aproape toate concertele ei și, cu toate strategiile folosite spre a și-o scoate din inimă, a iubit-o până la sfârșitul vieții. O dată mai mult, Arhiva îi dă pe față tainele !”. Nu numai arhiva, ci, în ciuda titlului, însuși romanul neterminat.

ÎNTRE POEZIE ȘI LIRISM

La centenarul lui G. Topîrceanu

Pe la 12 ani am avut prin Topîrceanu revelația lui Arghezi. Răsfoind *Parodiile originale* am dat de cea a *Blestemelor* argheziene. Firește, nu puteam la vârsta aceea, fiind și în totală necunoaștere a lui Arghezi, să gust parodia ca atare, dar m-a încântat grozava inventivitate în materie de ultragiu. Copiii, sau poate numai unii copii, printre care m-am numărat și eu, sunt avizi de cruditate verbală, de limbaj agresiv, de cinism (cred că nu e negreșit un semn rău). Blestemele pseudo-argheziene m-au entuziasmat, le-am știut numaidecât pe de rost și le tot debitam în familie, spre indignarea unor rude sau musafiri mai *collet monté*. Nu puteam, evident, să apreciez atunci parodia *Psalm*, mai reușită ca parodie ; însă *Blestemele*, fiind o reușită poetică în sine, independentă de modelul parodiat, au însemnat prima mea mare emoție ca cititor de poezie. Trecerea la Arghezi s-a făcut apoi neîntârziat ; am găsit în casă *Poarta neagră*, pe care am devorat-o. Lectură dezvirginatoare, decisivă nu numai pentru formarea gustului meu literar, ci și pentru anumite opțiuni morale. Dar nu despre acestea poate fi vorba acum. Revin la Topîrceanu.

Se înțelege că după o asemenea experiență și cu un asemenea sold debitor față de Topîrceanu, niciodată nu am putut admite disprețuirea și deprecierea lui, fenomen destul de curent mai cu seamă azi (am impresia). La moartea lui, acum cincizeci de ani, „Viața Românească" i-a consacrat un număr special, în care M. Ralea și D.I. Suchianu au scris despre el pagini superlative, ce mi s-au părut atunci foarte convingătoare, deși simțeam în ele o notă de exaltare, firească în atari circumstanțe. Recitindu-le ceva mai târziu, le-am găsit exagerate, grevate de spiritul de grup. Cu toate acestea, cred și acum că, trecute printr-un filtru moderator, atât admirația pe

care o exprimau, cât și argumentările ei rămân în esență justificate. Sub rezerva failibilității memoriei mele, articolul lui Suchianu comenta, bineînțeles ingenios, inteligent și amuzant, *Balada chiriașului grăbit* și *În jurul unui divorț*. Aceste două compuneri, cele mai populare ale autorului, sunt desigur și cele pe care în primul rând se bizuie contestarea calității sale de poet. În vremea noastră s-a uitat că sfera poeziei e mai largă decât cea a lirismului. Poezia poate fi și comică, poate fi burlescă, poate fi didactică etc., speciile acestea având exemple notabile în istoria literaturii. *Balada chiriașului grăbit* e o poemă satirică nu lipsită de accente elegiace. *În jurul unui divorț* e un foarte vioi scenariu comic (de moravuri). Orice ar crede spiritele austere, aceste poeme burlești și hazlii nu sunt frivole.

E. Lovinescu, pe care Topîrceanu l-a atacat infatigabil în versuri pline de vervă și spirit, îl recuză ca poet, recunoscându-i totuși calitatea de artist : „Ceea ce e esențial la scriitor este inteligența artistică vizibilă în adaptarea formei la conținut, în căutarea efectelor, în preciziunea conturului ; *Balada popii din Rudeni* sau *Balada morții*, de pildă, par tăiate cu dexteritatea unei mâini de meșter într-un material din care numai emoția și misterul lipsesc... tocmai acest aer de perfecție și de finit stânjenește impresia poetică”. Nici Ibrăileanu nu spusese în fond altceva : „Este drept însă că în invenția și mai cu seamă în realizarea poetică a d-lui Topîrceanu inteligența joacă un rol neobișnuit. Aceasta este însă o forță și o slăbiciune, în același timp. O forță, căci prin inteligență d. Topîrceanu este stăpân pe toate mijloacele sale, senzații, imagini, sentimente, din care știe să scoată maximum de randament. O slăbiciune, căci intervenția prea pronunțată a inteligenței în procesul sufletesc de creațiune este inoportună. Această intervenție stânjenește jocul forțelor inconștiente, care sunt rezervorul poeziei lirice. Iată pentru ce poezia d-lui Topîrceanu este lipsită de acele ecouri nelămurite și de acea brumozitate care îngăduie cititorului să-și viseze liber visurile lui. Cu toate acestea, fiorul ce ni-l dau lucrările d. Topîrceanu l-a exprimat uneori impresionant, ca în *Balada morții*, poate cea mai bună din poeziile sale”. Iată-i așadar pe cei doi critici de acord nu numai în caracterizarea artei

lui Topîrceanu, dar și în prețuirea deosebită a *Baladei morții*. Dar tocmai această baladă îmi pare cu totul deficitară, mai cu seamă în privința adaptării formei la conținut, versurile scurte și săltărețe fărămițând clipă de clipă emoția ce tinde a se ivi. De altminteri, și *Balada popii din Rudeni*, și faimoasele *Rapsodii de toamnă*, și nu mai puțin faimoasa *Baladă a unui greer mic*, și *Noapte de mai*, și de *iarnă*, și altele de acest gen, mult gustate de amatorii de drăgălășenii și pitoresc, sunt poezie, într-adevăr, asta nu se poate nega, dar poezie minoră, solicitând sensibilitatea măruntă sau sensibleria leneșă. Mult mai bune sunt micile polemici versificate, malițiile și buna dispoziție din producția calificată de Lovinescu, minimalizator, „cronică rimată", unde ascuțișul epigramatic și spiritul subțire și precis trec dincolo de pretextul imediat prin strălucirea lor în sine. Evident, nu produc nici emoție, nici „ecouri nelămurite". Dar nu ies din sfera poeziei, căci poezia nu înseamnă neapărat mister, „brumozitate" și tulburare. Cu atât mai bine, firește, când acestea există. Atunci e vorba de poezie lirică și poate chiar de mare poezie. Topîrceanu, evident, nu aparține marii poezii. Acolo e vorba de Eminescu, de Keats, de Rimbaud, de Hölderlin, de Apollinaire, și de încă foarte, foarte mulți, mult mai mulți decât vor unii să admită. Dar nici de Topîrceanu, nici de alții, foarte buni, unii strălucitori, să zicem un Prévert, de pildă, nu poate fi vorba. Chiar când există „mister poetic", emoție, tulburare, nu e negreșit vorba de mare poezie, e destul dacă e poezie adevărată.

Topîrceanu *se apropie* însă de marea poezie (și am subliniat „se apropie" fiindcă o face deliberat și conștient) când sursa de inspirație e luată din cultură. Nu mă refer pentru moment numai la „parodii". O poezie ca *Manon și Des Grieux*, culeasă în *Balade vesele și triste*, e plină de „acele ecouri nelămurite" și „acea brumozitate" de care vorbea Ibrăileanu.

Dar în parodii Topîrceanu se apropie efectiv de marea poezie. Bineînțeles, când înseși modelele aparțin acesteia, în speță Arghezi, Goga, Homer și Dante (acesta nu figurează în *Parodii originale*, fiind anterior și cules în *Balade vesele și triste*, și stând probabil la originea parodiilor). Dar aș îndrăzni să afirm că, în parodiile

după poeții nu „mari”, dar buni și importanți ca Adrian Maniu, Minulescu, Demostene Botez, N. Davidescu și ceilalți din sumar, Topîrceanu ridică maniera fiecăruia mai presus de propriile lor realizări. Poate exagerez în privința unora, poate am cedat unei ispite apologetice, dar, oricum, pe lângă șarjă și pe lângă umorul inoculat subtil, aceste pastișe au și o incontestabilă sarcină poetică de sine stătătoare. De aici rezultă, și țin să accentuez aceasta, că parodia, cel puțin în cazul lui Topîrceanu, e departe de a fi un gen subaltern. Ea are la el întreaga demnitate a poeziei autentice. Nu pot crede că inteligența, chiar ca însușire dominantă, poate fi inoportună în creația poetică. De altminteri, inteligența nu merge niciodată singură, ci totdeauna în aliaj mai mult sau mai puțin indisociabil cu un sentiment, cu o facultate de ordin, în esență, afectiv. Pe de altă parte, parodicul e un element cu rol uneori (deseori) esențial în marea creație (Joyce, Ionesco, Shakespeare, Thomas Mann, Musil ș.a.m.d.).

Punctul cel mai înalt de artă, în care parodia și sublimul se condiționează și se amplifică mutual, l-a atins Topîrceanu în *Fragmentul apocrif din Odiseea*. Tonul homeric și insinuarea licențioasă de un haz superior culminează în versuri de o superbă și grațioasă viziune:

Unde zglobii împrejur clipotind se-nălțau curioase,
Nava plutea ușurel, fără pilot în lumină.
Valuri fugeau după valuri spre țărm depărtat călătoare
Cerul era liniștit – marea pustie și verde.

MORALA GREIERULUI

Cea mai celebră poemă a lui Radu Boureanu e *Anna Maria de Valdelièvre*, piesă de rezistență a primei sale culegeri (*Zbor alb*, 1932), precum și a celei următoare (*Golful sângelui*, 1936), în care e încorporată unui ciclu de cinci secvențe, unde ea devine a doua. Inspirația îi fusese declanșată poetului de o inscripție latină de pe mormântul soției unui principe transilvan. Eufonia numelui francez al domniței, îngropată „*la Sâmbăta de Sus / în munții valahi, cu fața la Apus*”, i-a stârnit poetului, el însuși născut din mamă franceză, imaginația și visarea : „ce-ai căutat pe unde plânge doina... ?” Simplul fapt de a releva inscripția funerară și de a recompune în filigran pe marginea ei icoana imaginară a unei domnițe dispărute de veacuri în tainița uitării e în sine un fapt poetic. Radu Boureanu, închipuindu-și viața de supunere și răbdare a domniței străine în umbra castelanului de la Sâmbăta de Sus, îl anticipează pe Lucian Blaga, care o va cânta mai târziu pe Uta, al cărei chip gingaș și învăluit în taină se află sculptat în catedrala de la Naumburg („*lângă scutul seniorului, Uta...*”).

Ca și de o inscripție latină pe un mormânt uitat, imaginația poetică poate fi declanșată și de un „anunciu” inserat prin anul 1837 în „Gazeta de comerciu” : „S-a scos în vânzare o roabă de 18 ani”. Domniței de la Sâmbăta de Sus i-a rămas doar numele pe o piatră de mormânt ; tinerei roabe nici atât : „*Cum o cheamă pe fată nu știe nici pământul / Pe care nu rămase dovadă peste ani / Semn funerar* ”. De ce să fi fost scoasă la vânzare nefericita roabă ? se întreabă poetul. Nevoie de bani, restricții patrimoniale ? Sigur nu ; nu poate fi vorba decât de gelozia și mânia stăpânei, boierul fiind fără îndoială prea adesea ispitit de trupul tânăr al fetei, asupra căreia are drept la orice. Boureanu își închipuie o întreagă desfășurare dramatică și crudă, perfect plauzibilă. Un zaraf bătrân și libidinos, cu ochii dilatați de poftă, o târguiește pe

roabă. Aceasta e smulsă brutal din sălașul în care-și are iubitul. Amândoi se împotrivesc cu disperare. Intervine biciul. Fata e înșfăcată de arnăuții zarafului, târâtă de picioare, cu sânii goi în praf, cu părul negru răvășit afară din basmaua desfăcută, țiganul tânăr e sfâșiat cu gârbaciul (*Roaba vândută*, în *Cântare cetății lui Bucur*, 1959). Toată epica aceasta, cam melodramatică și oarecum tendențioasă în spiritul anilor ’50, dar, cum spuneam, foarte plauzibilă în datele ei istoricește obiective, nu e lipsită de putere emoțională și de o pregnantă reprezentare plastică. Am adus-o în discuție pentru a releva aptitudinea poetului de a citi cu o optică imaginativă în planul posibilului o simplă inserție publicitară de un rând, găsită întâmplător într-o colecție din vechea presă românească, după cum desigur tot întâmplător a dat de epitaful latinesc de la Sâmbăta de Sus.

Nu mi-am propus să urmăresc aici evoluția de peste jumătate de secol a poeziei lui Radu Boureanu. E de notat faptul că el a scris și o proză remarcabilă, din care vreau să semnalez cele două romane istorice (apărute la interval de 42 de ani) care atestă o anumită consecvență, sau, mai exact, o anumită opțiune culturală : *Viața spătarului Milescu* (1936) și *Frumosul principe Cercel* (1978) ; două destine românești de anvergură europeană. Interesul pentru aceste două personaje istorice îmi pare de aceeași esență cu cel pe care i l-a suscitat domnița franțuzoaică de la Sâmbăta de Sus. Radu Boureanu face parte dintre cărturarii români care înțeleg tradiția românească în spirit european, împotriva mentalității vernaculare și xenofobe a trublionilor recurenți.

Punctul cel mai înalt al poeziei lui Radu Boureanu îmi pare a fi atins de *Planeta nebunilor* (1979) și cu osebire de poemul care împrumută titlul culegerii. Superbul poem se deschide sub zodia „omului mulțimilor” al lui Edgar Allan Poe, pentru ca apoi să se desfășoare o vastă viziune profetică, apocaliptică, adresând un avertisment umanității în ultimul ceas sub iminența pieirii ei, nu în ordinea demografică, statistică, dar în cea propriu-zis umană.

Morala vestitei fabule a lui La Fontaine îi dădea câștig de cauză furnicii doar prin antifrază, în mod ironic,

dar a fost comun acceptată în sensul literal, care flatează mentalitatea filistină și autoriză utilitarismul cel mai mărginit, din totdeauna dominante, și pentru care greierul reprezintă trândăvia, indisciplina, inutilitatea și dezordinea. Mentalitatea aceasta și-a anexat în lumea modernă mijloacele perfecționate de persuasiune și constrângere, care-i asigură pretutindeni o putere nelimitată, implacabilă. Pretinsa cuminţenie a furnicii, de fapt simplă insensibilitate și prostie, se transformă prin imperiul acesta în sinistră demenţă cotropitoare. Ea se desfășoară sub stindarde și lozinci mincinoase, organizând o vastă acțiune de eradicare a greierilor, recte a bucuriei de viață, a iubirii, a gratuității, a libertății și artei. Poemul lui Boureanu restabilește adevărul fabulei. Dar tonul său diferă, e chiar la antipodul celui al fabulistului. Tonul său patetic are accente ce amintesc de proorocul Ezechiel. Viziunea lui cuprinde planeta întreagă în lumina unui sfârșit de lume: „*Veneam din structuri de memorie ; / Auzisem în Agora un glas blestemându-i pe greieri ; /... / absurd fiind și surd la destine și cântec / acel ce întoarce pe dos organica fire / ... / Vă dau universul uscat, gâtuind cântătoarele ; / uscată, galbenă, / fața pământului v-o las invadată / de mări de furnici Solenoxis !* (de fapt: „solenopsis”, dar x-ul e mult mai brizant – n.n.); / *Greierii nu au ucis niciodată ! / ... / formica lume de Solenoxis ca o cerneală se-ntinde / pe continente, invadând, digerând, distrugând / locul, casa și omul. / E timpul de moarte al fabulei răstălmăcite. / ... / ...oamenii fără de chip se ascund / aruncând în urma lor nori de otravă ca sepiile* ”.

Planeta nebunilor, cartea poartă ca an de apariție 1979, când, dacă nu greșesc, poetul ajunsese septuagenar (poate un an-doi în plus ori în minus); poemul cu același titlu îl va fi scris nu cu mulți ani înainte. În tot cazul, poetul era acum la vârsta iluziilor spulberate; în cazul său, amar și brutal spulberate, fără nici o putință de resemnare, „senină” sau nu; se vede asta din gravitatea și vehemența poetului (a „discursului”, cum se zice azi și cum, aici, se și nimerește).

El își păstrase până târziu o credință semeață și candidă în triumful poeziei (cu P mare), al artei, al moralei greierului. Arbora credința aceasta ca un panaș, așa cum arbora Don Quijote credința în triumful

cavalerismului rătăcitor, în frumusețea Dulcineei și în „istoricitatea” lui Amadis de Gaula. Dar poate că, totuși, „formica lume” nu va reuși, în cele din urmă, să corodeze fără de rest esența „cicadică” a vieții. Și Ezechiel întrevedea o reînviere a Ierusalimului, după prăbușire, printr-o radicală reformare morală a fiecărui ins în parte. Pentru ca morala greierului să nu fie total discreditată și să nu cadă într-o uitare fără urme, trebuie să ne-o asumăm fiecare din noi, în chip radical și proclamat. Pentru ca să nu fie redus la tăcere și uitare, greierul nu trebuie cu nici un preț să tacă. Depinde de el.

UN ARTIST

În acest moment încep u trecutul...
G. Ibrăileanu (*Adela*)

Profit de prilejul comemorării ca să spun, cu privire la Ibrăileanu, câteva lucruri ce-mi stăteau pe suflet. Acum câțiva ani, când era în curs de apariție seria de *Opere* ale criticului, din care tocmai cumpărasem două volume, mă întâlnesc în oraș cu un tânăr prozator care, văzându-le sub brațul meu, mă întrebă intrigat (și ușor ironic): „Ați luat astea! se mai poate citi azi Ibrăileanu?" Nu mai știu ce i-am răspuns, dar am rămas perplex și întristat: se poate așadar pune azi o asemenea întrebare! Da, se poate; de altfel știam asta, o știam demult, nu doar de „azi", dar nu sunt mai puțin șocat de câte ori o aud. Reticența și incuriozitatea față de Ibrăileanu, ignorarea lui, e un fenomen mai vechi; îl întâlneam la unii și în perioada interbelică, dar acum am impresia că e mai generalizat, oarecum ca de la sine înțeles. Faptul ar fi destul de explicabil la cei crescuți în anii cincizeci, când Ibrăileanu era recomandat în calitate de „critic științific" și prezentat pe latura sa cea mai caducă. Analizele disociative, infinitele nuanțe de o finețe arahneeană, observațiile în lanț, acute, penetrante, cordialitatea complice în patima literaturii, formulările scânteietoare, toate acestea, care, laolaltă, constituie esența spiritului său, rămâneau secrete, știute doar de cei ce apucaseră să le știe.

Între cele două războaie, Ibrăileanu fusese la Iași obiectul unui veritabil cult, devenise o figură legendară; în același timp, la București, era ridiculizat ca un provincial înapoiat, turiferar al unor iluzorii glorii locale și rămas la pozitivismul materialist al secolului trecut. În polemică, unde calitățile tipului său de inteligență nu sunt cele mai proprii, ci se cere un spirit mai rezumativ, mai sintetic, mai tranșant, care să nu se

piardă în prea multe detalii, era dezavantajat față de Lovinescu, polemist formidabil, de școală maioresciană. Dar Ibrăileanu, cu tot moldovenismul lui cam ostentativ, era departe de a fi un provincial. Mai întâi, societatea ieșeană de atunci nu era absolut deloc provincială, ci păstra foarte clară conștiința nu numai de a fi „a doua capitală”, dar și pe aceea de a fi fost capitală pur și simplu. Era o societate mai europeană într-un sens decât cea bucureșteană, prin non-balcanism și prin faptul că la Iași nu existau șanse de parvenire pentru indivizii inculți și grosolani. Elita ieșeană era una curat intelectuală, fără sau doar cu minime imixtiuni plutocratice și avea timp suficient atât pentru lectură și studiu, cât și pentru conversație, nu simplă „șuetă”, ci *artă a conversației*, trăsătură caracteristică a ceea ce s-a numit *une société polie*. E drept, în paragraful despre M. Ralea din *Istoria...*, G. Călinescu atribuie această trăsătură tocmai provinciei, dar în Iași ea era o *survivance* din vechea lume a Junimii și chiar de mai demult, fără nici o asemănare cu taclalele oricât de plăcute din alt „târg” din Moldova sau de aiurea. Din toate mărturiile contemporanilor reiese că Ibrăileanu era un *causeur* extraordinar și inepuizabil, de un farmec absolut fascinant. Nu toate marile inteligențe au farmec, dar numai ele îl pot avea.

Scriind în 1926 despre Ionel Teodoreanu, când apăruseră primele două volume din *La Medeleni*, și amintind cartea de debut a autorului, *Ulița copilăriei*, Ibrăileanu spune că aceasta e „într-un sens ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce față de *Ulysse*”. Firește, astăzi ne poate amuza alăturarea acestor autori, însă în epocă perspectiva era cu totul alta – și cine mai pomenise până atunci la noi de Joyce ? Tot el a fost printre primii care au scris despre Proust, într-un fel pasionat și pasionant (să nu uităm că G. Călinescu, mai tânăr cu o generație, nu s-a putut acomoda cu Proust nici până la urmă : ei și ?). În unele articole de la început, când milita pentru „specific”, Ibrăileanu se pronunțase contra influenței baudelairiene la noi (care în cele mai multe cazuri nu era decât o poză inautentică) și i s-a făcut din asta o culpă, dar atât în *Adela*, cât și în câteva articole de după primul război revin obsedant niște versuri din Baudelaire ; în lungul său studiu despre *Les fleurs du*

mal (cules în *Note și impresii*, 1920), deși nu-l consideră ca pe unul din cei mari, ceea ce în definitiv e o părere admisibilă și destul de împărtășită azi, își manifestă admirația argumentată pentru marele (totuși) poet și face, ca de regulă, o mulțime de observații fine și neașteptate (între care și aceasta, de genul reflecțiilor din *Privind viața* : „Comparați viața debordantă, zgomotoasă, plebeiană și sociabilă a câinilor, cu tăcerea, rezerva și aerul de oboseală al pisicii, caracteristic urmașilor vechii aristocrații"). Pentru a învedera lipsa de sectarism a criticului, transcriu aici două alineate malițioase, cu care începe studiul despre *Florile răului* : „...Când vreai să țintuiești pe cineva la stâlpul infamiei și să-l faci obiectul oprobiului și al vindictei publice, îl denunți că cetește și gustă pe Baudelaire. Căci a gusta pe acest poet este a nu mai avea nimic sfânt, a da cu barda-n Dumnezeu, a te complace în ignominie și cinism. – Pe de altă parte, rafinații care au înscris pe steagul lor chipul enigmatic al poetului «diabolic» nu-și pot imagina brute mai refractare la frumusețile nepieritoare ale artei decât acei nătângi care admiră cu răgete țărănismele unui Coșbuc sau Goga".

O altă imputare dirimantă adusă criticului e stilul neîngrijit, expresia inabilă și lipsită de seducție. Obiecția e adevărată, multe pagini sunt rău scrise, dar dacă cercetăm mai atent ne dăm seama că sunt scrise la iuțeală și fără poftă, pentru a umple spațiile lacunare ale revistei, pagini „de serviciu" ale secretarului de redacție. Într-o scrisoare din 1911 către Brătescu-Voinești, mărturisește : „Între oamenii sau cu oamenii pe care nu-i cunosc de mulți ani și cu care n-am avut «comerciu» lung, mă simt imbecil, vorbesc lucruri de pe lumea cealaltă, conștient că spun prostii și mă fac de râs. Scrisorile, după ce le scriu, îmi fac impresia unor lucrări dizgrațioase și le dau la cutie cu un penibil sentiment că am comis un lucru ireparabil. Noroc că nu sunt un personaj ale cărui scrisori să devină odată publice. Nu-i vorba, că ele n-ar avea ce compromite, căci nu sunt cu mult mai prejos de lucrările pe care le public, un fel de scrisori deschise, unde, pe lângă lipsa talentului, a răgazului de a gândi și compune, se amestecă aceeași jenă față cu publicul de care mă desparte o prăpastie, sentiment datorit probabil amorului propriu, timidității, autoanalizei și nesociabilității

mele”. Adevărul este că articolele și studiile lui propriu-zise, nu „de serviciu”, sunt „necalofile”, scrise nu în pripă dar repezit, se simte asta, în pas cu mersul gândului, fără căutare dar cu găsirea cel mai adesea a sintagmelor celor mai exacte și formulărilor celor mai fericite, nu puține memorabile. Paginile consacrate lui Tolstoi, cu care se încheie eseul *Creație și analiză*, sunt dintre cele mai „inspirate” din literatura critică românească. Și sunt departe de a fi o excepție[1].

Când a apărut *Adela*, surpriza a fost enormă. Nimeni nu se aștepta (deși ar fi putut să se aștepte dacă l-ar fi citit pe critic fără prevenire și cu mai multă atenție) ca acest presupus spirit didactic și plat, fără talent și total neartist, să dea o asemenea operă subtilă, fermecătoare, de o artă atât de sigură. Lăsând la o parte vechea lor polemică precum și încă mai vechea lor rivalitate universitară, E. Lovinescu a găsit cuvinte nu doar „amabile”, ci și juste în aprecierea romanului : „...model de literatură psihologică străbătută de o poezie rară... compoziție unitară și armonioasă... Dragostea unui intelectual între două vârste pentru o fată mult mai tânără decât dânsul, dragoste în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e zugrăvită în notația pregnantă a unor elemente umile ce-și găsesc farmecul în însăși gingașa lor fragilitate. Pe fondul vechi, prăfuit, perimat, frăgezimea sentimentului înflorește pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispare sub vălul poeziei discrete, fine, cu timidități de începător și cu lucidități sceptice de om matur, – totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al locuțiunii.” Acestea sunt, după știința și gustul meu, rândurile cele mai frumoase și mai corecte ce s-au scris despre

---

1. Nu e lipsit de interes faptul că la începutul aceluiași eseu Ibrăileanu anticipă cumva psihologia behavioristă : „Dacă s-ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personagiilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămâne ceva : ceea ce autorul cetește în sufletul personagiilor sale și ne spune. Așadar cinematograful și fonograful ne-ar da numai *comportarea* personagiilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *analiza* sufletului lor. Despre *comportism* și *analiză* voim să vorbim aici”.

Adela. La spiritele de o anumită altitudine, bucuria estetică dizolvă aversiunile. Atât doar: facultatea de expresie a „criticului", dacă ar fi fost în adevăr mai bine cunoscută, adică abordată fără prevenire, nu ar mai fi fost socotită ca absentă. Un alt admirabil roman de dragoste, apărut cam în același timp, purtând de asemeni ca titlu un nume de femeie, *Ioana*, scris de un autor dintr-o generaţie mult mai tânără, Anton Holban, poate face pandant cu *Adela* într-o simetrie perfectă de contraste: în *Ioana*, egoismul și indelicateţea bărbatului, erotismul consumat, frumuseţea femeii, în cazul căreia problema pudorii nu se pune, epoca fiind mult mai târzie (începutul anilor treizeci), cadrul natural maritim (Cavarna, sub soarele arzător) și, în fine, la propriul nepot al lui E. Lovinescu, lipsa efectivă de „expresie", supărătoare, dar neafectând frumuseţea romanului.

În realitatea, *Adela* nu este un corp heterogen în opera lui Ibrăileanu, ci e în perfectă armonie și prelungire cu ea. Femeia e poate principala temă a scrisului lui Ibrăileanu, atât în cele câteva articole despre condiţia socială a femeii (cf. *Opere*, vol. 6, București, 1978), cât și în bună parte din scrierile lui *critice*, în care, ca și în *Adela*, ca și în *Privind viaţa*, se simte acea înfiorare în faţa feminităţii, acea uimire și compasiune pentru fragilitatea trupească și umilinţa fiziologică a femeii, acea obsedantă curiozitate pentru sufletul femeiesc, care sunt proprii oricărui artist autentic.

Căci asta a fost în realitate Ibrăileanu: un mare prozator, adică un artist. Un artist al captării celor mai evazive nuanţe, intelectuale sau sufletești, un psiholog de mare fineţe, un artist al exprimării frapante și memorabile. Și, în ciuda reputaţiei sale, un remarcabil stilist, adică unul care găsește stilul fără să-l caute, stilul imanent și fatal, dictat de stricta necesitate a definitivei precizii.

În *Adela*, la sfârșit, în antepenultima pagină, când landoul, de la geamul căruia Adela îi mai făcea lui Emil Codrescu semne fluturând un voal, dispare după cotitură, dăm, la începutul alineatului următor, de această propoziţie izbitoare: „În acest moment începu trecutul".

Trecutul are totdeauna un început hotărât. Cel mai adesea nu-l percepem. Perceperea lui e cutremurătoare. Numai el e irevocabil, numai el e absolut. Și din ce în ce mai tainic.

CAMIL PETRESCU

„Doctrina substanței”

Avem în sfârșit acum, la mai bine de trei decenii de la moartea lui Camil Petrescu, o ediție dacă nu completă, în tot cazul masivă, în două volume, a marelui său op filozofic, *Doctrina Substanței*. Existența acestei lucrări părea de domeniul legendei. Se știa doar că o dactilogramă de „câteva mii de pagini” fusese depusă de autor în timpul războiului în Biblioteca Vaticanului. Pomenirea acestei întâmplări se acompania de regulă cu o nuanță de ironie și cu insinuări malițioase privind cumpătul mintal al autorului. „Manuscrisul de la Vatican” : aceste cuvinte se rosteau mai mult sau mai puțin în derâdere. Puțini au perceput, sau poate nimeni, gravitatea gestului lui Camil Petrescu în contextul istoric de atunci. Alții însă au perceput-o sub specia învecinată a ridicolului discreditant. Discreditul acesta s-a dovedit durabil, trecând din cafeneaua de odinioară la generația crescută între timp. Durabil, deoarece se întemeia pe o endemică lene a minții. „Deșteptăciunea” ricanantă și negativismul aprioric sunt alibiurile unei funciare nesimțiri intelectuale, care trece foarte lesne drept superioritate. Spre deosebire de prostie, care e congenitală, lenea minții se dobândește și este evolutivă. Proliferarea ei în lumea de azi e cutremurătoare (efect al mass-mediilor, sloganurilor, spălărilor de creiere și altor asalturi).

Doctrina Substanței e un antidot puternic la lenea minții. Este în această carte o tensiune extremă, nici o clipă scăzută, pentru a menține inteligența în act, pentru o priză adecvată a concretului, a „substanțialului”. Camil Petrescu a repetat și explicat sensul acestor noțiuni, care au fost laitmotivele activității lui de o viață, de la primele lui manifestări și până ce și-a depus manuscrisul la Vatican. Apoi s-a ocupat de altele. Adică de Bălcescu, ceea ce în fond prelungea într-un fel tema din Danton. Se poate discuta despre calitatea și acoperirea lucrărilor

lui din perioada de după război. *Un om între oameni* e mai puțin conjunctural decât pare, în tot cazul balastul conjunctural nu e covârșitor, iar romanul, dacă facem abstracție de unele supralicitări, reprezintă un remarcabil efort epic, atingând chiar, ca să mă exprim în limbajul autorului, câteva momente „substanțiale”. Dar intelectualul lucid, gânditorul și omul activ, multiplu prezent în social, își încheiase menirea lăsând posterității un manuscris sigilat („închis într-o sticlă și aruncat în mare”).

Mi-e teamă însă că această posteritate nu e foarte dispusă să acorde *Doctrinei Substanței* creditul și atenția care fac ca o asemenea masivă carte să fie citită. Eu, ca vechi admirator al autorului, știam la ce mă pot aștepta și nu m-am înșelat ; m-am repezit la ea și am citit-o pe nerăsuflate. Dar am constatat că în rândurile celor tineri se face simțit la adresa lui Camil Petrescu un refuz care nu ține de o optică nouă, de o perspectivă în care admirația mea pentru el ar reprezenta o opțiune vetustă. Nu, dimpotrivă. (În orice caz, cine citește *Doctrina Substanței* nu se poate să nu simtă că e incomparabil mai actuală, mai vie și mai incitantă decât cărțile „noilor filozofi” din Franța sau decât ce mai produc diverse alte „școli”.) Refuzul prietenilor mei mai tineri se bazează pe argumentele adversarilor interbelici ai lui Camil Petrescu, adică pe operele lui nereușite (a fost, într-adevăr, un autor inegal), nețínând seamă de cele bune sau nerecunoscându-le ca atare. De pildă, un prieten foarte inteligent și la care țin mult, când i-am vorbit recent de nerăbdarea mea de a citi *Doctrina Substanței*, s-a arătat mirat și mi-a declarat că nu poate face credit ca filozof autorului unui studiu despre Husserl ce nu depășește nivelul unei mediocre lucrări de seminar. Poate că așa este, amicul meu e mult mai competent ca mine, iar eu, mărturisesc, nu am recitit acest studiu, deși e reprodus la anexele volumului 2 al *Doctrinei*, cu care de fapt nu are nimic a face. De altfel, în *Doctrina Substanței* Camil Petrescu se distanțează mult de Husserl. Oricum, sunt două lucrări distincte și nu are sens a transfera asupra uneia judecata privitoare la cealaltă. Dar asta nu e nimic. Mai rău e cu altă părere a prietenului meu, o părere literară, la care nu am replicat atunci căci nu vroiam să intru în dispută. Fiind vorba de o chestiune de interes literar, nu e deplasat să-i replic aici. Spunea amicul meu că acel episod din

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, în care naratorul îi ține tinerei sale soții în patul conjugal o prelegere de istoria filozofiei, e cu totul idiot, un kitsch lamentabil, de cel mai prost gust. Aceasta a fost, în epocă, o părere cvasi-unanimă. Am comentat cândva acest episod, găsindu-l, dimpotrivă, foarte reușit. Nu repet ce am scris atunci. Firește că acea „prelegere” nu putea avea (nu trebuia să aibă) decât, intenționat sau nu, un caracter semi-parodic.

Camil Petrescu a fost, cum remarcasem puțin mai înainte, un autor foarte inegal. A-l judeca după nereușitele lui, omițând că e autorul unor capodopere ca *Danton* și *Act venețian* (versiunea ultimă, în 3 acte) și a două romane de primă însemnătate în proza românească, fără a mai vorbi de strălucita lui activitate publicistică și culturală, este și injust, și absurd. S-a făcut și se face încă atâta caz de *Mioara* ca de o piesă scandalos de slabă. Fără să fie, evident, o capodoperă, nu e deloc o piesă slabă și nu e lipsită de finețe. Mult mai slabă e, totuși, *Suflete tari*, care se bucură de bune aprecieri și care a însemnat la un moment dat singura izbândă scenică a autorului. E interesant de reținut că autorul însuși notează într-un carnet intim, la 16 decembrie 1935: „Deziluzia cruntă cu recitirea *Sufletelor tari*. (Dacă ei au avut dreptate totuși?)”, (*Note zilnice*, 1927-1940, Ed. C.R., București, 1975, p. 93). Relev detaliul acesta pentru a contraria imaginea acreditată a unui Camil Petrescu suferind de o hipertrofie a conștiinței de sine, încăpățânat și intratabil în susținerea propriilor erori. Era un lucid, dar un lucid de un tip special, mereu încordat de o perpetuă voință de luciditate, febril, un om pentru care cunoașterea e criteriu de acțiune, iar voința o funcție a inteligenței.

Am aerul de a evita să vorbesc despre subiectul anunțat în titlul acestor rânduri, *Doctrina Substanței*. Dar această doctrină a substanței e demult familiară cui îi sunt familiare opera și existența lui Camil Petrescu. *Doctrina Substanței* există din plin în campaniile lui din „Săptămâna muncii intelectuale”, în articolele din „Cetatea literară”, „Revista vremii”, „Cuvântul liber”, în activitatea lui gazetărească din tinerețe (la „Omul liber” al lui Jean Th. Florescu), în cronicile dramatice din ziarul „Argus”,

în parantezele explicative din piesele lui de teatru, în conferințele lui, în *Teze și antiteze*, în activitatea lui de redactor la „Revista Fundațiilor regale" și în acel text capital de filozofie a teatrului care e paragraful despre *Mioara* din *Addenda la Falsul tratat*. Această doctrină era constituită în mintea lui și se elabora în continuare, revărsându-se fulgurant sau desfășurat în afară cu fiece prilej, mult înainte de întâlnirea cu fenomenologia husserliană. Fenomenologia i-a dat la un moment dat impresia că ceea ce gândea el exista deja într-un sistem complet și recunoscut, și că lui nu-i rămâne decât s-o preia ca atare și s-o aplice în interpretările și lucrările lui. Studiul despre Husserl poate că nu depășește, ca lucrare expozitivă, nivelul unei lucrări oarecare de seminar, dar aplicarea fenomenologiei în interpretarea operei lui Proust, făcută prima oară de Camil Petrescu într-o vreme când critica europeană nu se gândea în legătură cu Proust decât la Bergson, e un fapt de cultură mai mult decât notabil și e păcat că a lipsit ambiția sau ocazia de a face cunoscut în Franța textul respectiv (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* – inițial o conferință). Ulterior, Camil Petrescu s-a emancipat de tutela husserliană, încât în *Doctrina Substanței* vedem că, din cei doi gânditori contemporani la care se referă totuși cu precădere, Bergson și Husserl, distanțându-se mult de amândoi, îi recunoaște totuși celui dintâi o intuire mai adecvată a concretului, în pofida impasurilor în care-l duc dualismul și consecința lui, „căderea" în dialectică (în *Doctrina Substanței* „dialectica" e un viciu speculativ, în opunere cu „gândirea concretă").

Spuneam la început că *Doctrina Substanței* e un antidot la lenea minții. Lenea minții e cu atât mai funestă cu cât se află la niveluri mai înalte și cu cât acestea îi conferă mai mult prestigiu și autoritate. Pentru Camil Petrescu, sistemele filozofice, luate ca atare, fără examen, precum și apodicticitatea cu aplicație universală a postulatelor lor, nu sunt altceva decât forme consacrate de lene a minții. Efectele sunt abaterea de la linia devolutivă (cum o numește el) a gândirii concrete și evoluția în subspecie, căderea în „dialectic", cu pierderea semnificațiilor și șanselor „substanțiale". De aceea, în *Doctrina Substanței* sunt foarte rare referirile pozitive la tezele clasice ale filozofiei : doar câteva trimiteri la Hume sau

Kant și abia mai multe, rareori fără rezerve critice, la Bergson și Husserl. Independența autorului față de marile repere ale filozofiei, atitudinea sa lucidă îl fac să nu cedeze nici o clipă glasurilor de sirenă ale speculativității și nici sintagmelor clișeizate cu care filozofia clasică operează abstract, adică automat, întocmai cum matematica operează cu funcții fără reprezentare : „judecăți sintetice a priori", „lucru în sine", „idee" etc. Dar mai cu seamă nu cedează prejudecății filozofice prin care nici un sistem de gândire nu poate porni decât de la un „punct arhimedic", de la o afirmație primă, incontestabilă și apodictică, obținută prin reducție și luată ca bază pentru deducția tezelor următoare. Camil Petrescu respinge ceea ce se numește, peiorativ, „logismul", ca un tic filozofic care siluește realul sau abate inteligența de la aprehendarea lui adecvată, concretă. Dau aici patru scurte citate din prima parte a *Doctrinei Substanței*, care arată libertatea cu care se situa Camil Petrescu față de toată tradiția filozofiei clasice : „...toată filozofia nu e decât un răspuns de 2500 de ani la denunțul isteț al sofiștilor" (*Doctrina Substanței*, București, 1986, vol. I, p. 63) ; „După două mii cinci sute de ani de goană inutilă după certitudine, mi se pare necesar să ne întoarcem la întrebările și îndoielile sofiștilor, mai ales că relativismul proclamat de ei este reluat astăzi de știința cea mai sigură, de fizica modernă însăși" (*ibid.*, p. 117) ; „Dialectica a împiedicat necontenit, prin obsesia absolutului și a purității, care dusese la nașterea ideilor, o analiză efectivă a realității necesare" (*ibid.*, p. 135) ; „Idealul raționalismului, de a porni de la date clare și distincte, e irațional, fiindcă în concret nu sunt puncte clare și distincte, clare și distincte sunt numai abstracțiile, care sunt iraționale" (*ibid.*, p. 103).

Respingând prejudecata „punctului arhimedic", a startului apodictic și universal, care nu e decât iluzie sau tautologie, Camil Petrescu considera că filozofia își poate aborda obiectul plecând de la o experiență cu valoare suficient de generală ca să poată fi socotită ca absolută, acest „absolut" nefiind așadar decât unul funcțional. Acest tip de experiență el îl numește „experiență apogetică", adică una cu maximum de deschidere și cuprins. Un exemplu perfect de atare experiență îl dă autorul în suita celor 179 momente semnificative ale descoperirii Americii (*ibid.*, pp. 202-211).

Cunoașterea concretă se realizează pe coordonatele polul noosic-polul realității necesare. Polul noosic implică așa-numita vedere noosică. Contrar prejudecăților anti--senzoriale și anti-somatice ale filozofiilor clasice idealiste, vederea noosică nu înseamnă repudierea sau nesocotirea vederii propriu-zise, empiric senzoriale. Adevărul nu e nici ceea ce nu se vede, nici doar ceea ce se vede. Pentru Camil Petrescu, una din cele mai crase forme de lene a minții este lenea percepției, percepția neglijentă. Atenția și spiritul de observație obiectivă sunt condiții liminare ale inteligenței. (De remarcat că autorul nu recurge aproape niciodată la distincțiile post-kantiene între rațiune și intelect, și nici la termenul „spirit" cu care filozofia clasică rezolvă totul, ci numai la „inteligență" și „vedere noosică".) Vederea noosică e prelungirea percepției prin inteligență (ceea ce înseamnă și imaginație), realitățile invizibile nefiind mai puțin obiective decât cele vizibile.

Dar ce e, în definitiv, substanța? Ce e substanțialitatea? Se vede bine că accepția termenului e fundamental diferită de cea a substanței spinoziene, care era *Natura naturans*, sau *Deus sive natura*. Camil spune, de pildă: „Teoretic, noi ne putem gândi la viziunea unui Dumnezeu omnipotent și omniprezent și acest orizont îl vom numi orizont divin. El este un orizont lipsit de perspectivă, fiindcă totul e dat dintr-odată și nu dintr-un anume unghi de viziune. Condiția istorică e însă perspectivată și, în funcție de memorie, cunoașterea ei e succesivă. De aci, în afară de esența percepției necesității, «semnificația», care este reintroducerea unității izolate în concret și viziunea concretului însuși, care e substanța" (*ibid.*, p. 235). Așadar, în condiția spațio-temporalității, substanța este ceea ce are consistență și perenitate, dar nu ca un dat pur și simplu, ci ca o creație perpetuă. „Valoarea de substanță este organizarea momentelor de creație în funcție de eliberarea noosică, deci sunt momentele coordonate pe axa celor doi poli de organizare, și cantitatea de cunoaștere (care e structură substanțială pură, de unde se deduce forma aplicată) constituie criteriul valorii. Este criteriul judecății în structura substanței (...). Oswald Spengler, care ignora existența substanței, a făcut o teorie a ciclurilor culturale, care era foarte justă pentru gabaritul viziunii lui și care, sub acest gabarit, poate fi acceptată. Culturile într-adevăr se nasc, înfloresc

și apoi pier, asemenea organismelor somatice. Nu însă și substanța” (*ibid.*, vol. 2, p. 47). Substanța, care e perpetuu creată și întreținută de creația substanțială, adică de geniul uman, e nepieritoare la scara istoriei umane, dar poate fi parțial sau local distrusă prin accident sau prin trecerea degenerativă a substanțialului în dialectic. De aceea, doctrina substanței are un accent normativ și imperios. Există foarte decis imperativul eticei noocratice, o etică trans-individuală, pentru perpetuarea substanței. „Descoperirea Americii, descoperirea tiparului, descoperirea electricității, piramidele, Iliada, opera lui Shakespeare, opera lui Michelangelo sunt structuri concrete, pe când structurarea «teoretică» a lumii într-un sistem filozofic este pseudo-structură, fiindcă e inadecvată” (*ibid.*, vol. 1, p. 295).

După concepția substanțialistă, geniul nu trebuie să fie o excepție, omul de geniu nu e de o speță diferită, ci e tipul adevărat al omului normal. A nu fi geniu e o infirmitate. Dar, pe de altă parte, o mai mare atenție dată concretului și valorilor de substanță ne-ar revela o mai mare cantitate de geniu pe lume decât suntem dispuși să credem. Nu că am fi toți niște genii care ne ignorăm, nici că am putea deveni genii printr-un anumit exercițiu, dar potențialitatea genială e probabil mai mare decât s-ar părea. Foarte multe soluții geniale, intuiții, descoperiri, revelații trec neobservate. E totuși posibilă detectarea și cultivarea personalității, valoare substanțială, noocrată, benefică și, în fond, creație în sine: „Personalitatea, care e tocmai depășirea subiectivității, își are farmecul imens tocmai în această uimitoare stăpânire de sine a conștiinței, care lasă creației o existență obiectivă (...). Și farmecul ei, al personalității, e nespus, ea constituind o creație, personalitatea însăși, o creație de ordin secund, pe care o privim cu simpatie, căci e o subliniere a omenescului și dă un soi de stil suav, prezent și absent în același timp, indeterminabil, uneori trecând din acest farmec și asupra defectelor înseși, care capătă valoare de umbre, sporind realitatea calităților” (vol. 2, p. 41).

Exaltarea intelectuală pe care i-o provoacă lectorului acest moment al inteligenței românești nu e scutită de umbra unei tristeți : improbabilitatea audienței internaționale. Dar, măcar printre noi, va avea oare salutarul ecou pe care-l merită ?

DOCTORUL VOICULESCU

...vino de mă vezi
Pân' nu s-aștern pe mine solemnele
zăpezi.
(Sonetul CLXXVI)

Prima oară l-am văzut în 1937, nu în carne și oase, ci în portretul pe care i l-a făcut Maria Pillat, reprodus mai târziu la pagina 798 în *Istoria literaturii române* a lui Călinescu. Era în expoziția artistei, din sala „Ileana", la primul etaj al librăriei „Cartea Românească", clădire distrusă de bombardamentul german din august 1944, pe locul unde se află azi „Romarta copiilor". Știam sau nu știam cine e bărbatul acela cu barbă brună și brațele încrucișate rezemat de cerceveaua unei ferestre prin care se vedeau, pe o colină dominată de turla unei biserici, într-o atmosferă extraordinar de luminoasă, acoperișuri, case, pomi desfrunziți ? Normal era să știu cine e, aveam 18 ani și eram la curent cu literatura ; îmi amintesc, totuși, că tatăl meu mi-a atras luarea aminte : „Uite, ăsta e doctorul Voiculescu, un mare poet și un om minunat, un fel de sfânt". Un guler mare, alb, răsfrânt peste o haină cafenie, dădea acestui chip ușor angulos și de o virilă frumusețe, cu ochi lucizi și implacabili, oarecum un aer de epocă elizabetană, o înfățișare de poet sau poate de ilustru ostaș („*Poeții sunt astăzi eroii omenirii*", avea să spună, mult mai târziu, doctorul Voiculescu, în unul din multele versuri memorabile din *Sonete*). Nu știu dacă portretul oferea cumva și putința de a fi luat drept imaginea unui sfânt ; mie nu mi s-a părut, dar e drept că avem în genere despre figurile de sfinți niște reprezentări foarte convenționale. Nu am mai văzut de atunci acel portret niciodată, decât în reproducere. Mi-a rămas în amintire ca o capodoperă. Pe cât îmi amintesc, e un tablou în acuarelă, însă de dimensiuni neobișnuit de mari pentru atare tehnică, și, cu toată transparența

și fluiditatea acuarelei, având totuși parcă o soliditate, o aparentă consistență, pe care o dă probabil aerul impunător al modelului.

Citindu-i apoi volumele de poezii pe care le-am găsit în biblioteca de acasă, *Poeme cu îngeri, Destin* și *Urcuș*, nu am rămas de loc cu impresia că ar fi un mare poet, cum îmi zisese tata. Dar, din tot ce am putut afla despre el, am înțeles, mai târziu, că era un om de mare cultură și mai ales un om într-adevăr atât de minunat, atât de bun și de inteligent, încât asta nu mai era o simplă trăsătură de caracter, ci ținea de un har superior, ceva de esența creației, ca și poezia, ca și sfințenia. Lucrul acesta l-am înțeles mult mai târziu. Viața și marile cărți ale lumii m-au făcut să știu că adevărata bunătate, cu zâmbetul ei îngăduitor și perspicace, cu răbdarea ei imensă dar nu nesfârșită, e totdeauna genială și puternică, orice ar crede cinicii și așa-zișii oameni „tari", adică slăbănogii sufletești. Matriona, cea căreia i se ia totul, care lasă să i se ia totul, rămâne ființă tare și biruitoare. Am mai aflat și că blândul doctor Voiculescu, tămăduitorul fără onorarii, alinătorul, era capabil uneori de indignări sublime, de mânii auguste, intratabile.

Cultura lui imensă, asimilată profund în opera lui târzie, e azi evidentă pentru toată lumea, dar în trecut nu i-o cunoșteau decât puțini. Nimic nu-i era mai străin decât ostentația și fala. Cu el s-a întâmplat un miracol; a devenit la 70 de ani un mare poet, un poet genial în cel mai strict înțeles al cuvântului. Orice s-ar spune, înainte nu fusese decât un poet minor. Această bruscă transmutație nu a fost posibilă, desigur, fără lentele acumulări interioare ale culturii și ale unei vieți absolut exemplare, realmente sanctifiante. De altfel, fenomenul nu a fost de fapt chiar așa de abrupt; din poemele care preced cu trei-patru ani *Sonetele* se presimte iminența erupției acestora. Căci oricum erupția a fost izbucnire năvalnică, total schimbătoare a priveliștilor și simțirilor de până atunci. E frapant cum, într-o ordine calendaristică diferită, la început, de cea a numerotării primelor sonete, datarea lor se succede vertiginos, irezistibil; joi 2 decembrie 1954, vineri 3 decembrie, sâmbătă 4 decembrie, duminică 5 decembrie, și așa mai departe, zilnic (o dată două în aceeași zi, marți 9 august 1955), apoi la intervale

de două până la 7-8 zile, uneori și mai rar, apoi iarăși zilnic, altele datate doar „decembrie 1955", altele nedatate dar mergând toate în același flux continuu, vreme de trei ani și jumătate, până la sonetele CCXLIII și CCXLIV, compuse amândouă în 20 și 21 iulie 1958, când ciclul se curmă tot așa de brusc cum începuse, acum însă și brutal, printr-o eufemistic numită „eroare judiciară".

Mai în adâncime gândite lucrurile, martiriul lui V. Voiculescu și sfârșitul lui în distrugere trupească și în totală privațiune de orice bunuri și mângâieri pământești a ținut probabil de o fatalitate misterioasă, a fost poate cumplitul preț a ceea ce spune în sonetul CCXXIV: „*Ți-am făurit o'naltă și grea demiurgie* ". Este ceva demonic în incandescența aproape de nesuportat a *Sonetelor*, o sfidătoare rivalitate cu divinitatea. *Sonetele* doctorului Voiculescu imitate după ale lui Shakespeare, deși au, în adevăr, forma și chiar sunetul acelora, sunt în fond nu atât o *imitatio Shakespeari*, cât o *imitatio Dei*. Poetul își arogă o colosală, orgolioasă conștiință de sine, cu ilimitate puteri transfiguratoare și cu o tot atât de uriașă putere a umilinței și autoflagelării. Erotica lui atinge cosmogeneza, fără a pierde nici o clipă concretul carnal. Doctorul Voiculescu restaurează în deplinele ei drepturi virtutea creatoare a *imitației* (sau, dacă termenul indispune, a „emulației"). Imitarea modelelor supreme a fost totdeauna și rămâne testul declanșator al adevăratei vocații creatoare, contrar meschinei prejudecăți a „originalității". Să nu confundăm noțiuni aparent învecinate : pastișa, de pildă, e un exercițiu de atelier, valabil ca atare ; contrafacerea, mai mult sau mai puțin dibace, nu e decât o industrie improbă și vană. Dar imitația, opțiune conștientă în ordinea valorilor, merge în competiție cu modelul, dar pe o traiectorie proprie și inconfundabilă, cum atât de izbitor este cazul la doctorul Voiculescu. Competiția cu un mare model nu e lipsă de măsură, ci dă tocmai măsura vocației. Un artist autentic își alege modelul într-un plan al absolutului, fără evaluări pragmatice în privința șanselor. Unul care își propune un model mijlociu, cu gândul că-i va fi mai lesne să-l egaleze sau să-l întreacă, poate eventual izbuti, dar artist nu e. În ordinea aceasta, modestia nu e o virtute, ci mai degrabă o formă a imposturii. Bineînțeles, e important să-ți cunoști

limitele, iar un artist veritabil și le cunoaște, măcar cu aproximație, dar confruntarea cu modelul, pătrunderea în tainele geniului provoacă niște metabolisme sporitoare.

Imitându-l pe Shakespeare, doctorul Voiculescu s-a contaminat cu geniul; ca urmare a dat o proprie operă genială, de sine stătătoare. Dar, în această operă, geniul l-a ispitit la înfruntarea lui Dumnezeu, pe care toată viața îl slujise cu credință și supunere. Ca și Prometeu, a fost pedepsit. Pedepsit pe lumea aceasta, poate pentru a fi absolvit pe cealaltă.

Pe alte căi m-a dus și pe mine soarta prin aceleași locuri de pedeapsă, unde mi-a fost dat să-l întâlnesc pe doctorul Voiculescu până nu era prea târziu. Ne-am nimerit împreună câteva ore în una din cabinele metalice etanșe, ale unei mașini speciale, în care eram băgați câte doi. În întuneric, cu boccelele pe genunchi, băgați unul în altul la strânsoare, am stat mult de vorbă în șoaptă. Mașina a staționat îndelung până să pornească spre locul de destinație. Din timp în timp se auzeau bocanci, cizme, comenzi scurte: pe rând, mai erau introduși și alții în cabine. În tot acest timp, cu unele întreruperi (datorate, pe cât se părea, intervenției purtătorilor de cizme), se făcea auzit un glas de femeie tânără care cânta, plângea, cânta iar, ca un fel de litanie: „Rodiica mamii... fetiița mamii... iubiiita mamii...” Din când în când și râdea, un râs ciudat. Purtătorii de cizme renunțaseră, probabil, să o mai oprească.

Așa l-am cunoscut pe doctorul Voiculescu.

NICHITA STĂNESCU

Motive asupra cărora prefer să nu insist m-au împiedicat să iau act de apariția lui Nichita Stănescu la vremea când s-a produs. De numele lui am început să aud abia după 1964. *Dreptul la timp* mi-a plăcut enorm, dar n-am avut cartea în mână decât o singură zi; așa s-a întâmplat și nu are rost să-ncerc acum a-mi explica de ce; atenția pe care în mod evident o merita poetul am amânat-o pe mai târziu: noua viață abia începea! Eram atunci totalmente captat de alte două efecte ale „dezghețului", care mă umpleau de entuziasm și de optimism; apariția *Sonetelor* lui Voiculescu (în foarte frumoasa ediție prefațată de Perpessicius) și reeditarea lui Ion Barbu (în acea primă formă destul de penibilă, dar promițătoare pentru viitor). Aceste două evenimente, plus propria mea reintrare, timidă încă și lentă, în sfera unei munci intelectuale cât de cât atestată public, mă absorbeau atât, încât disponibilitățile mele rămâneau mai mult virtuale; primeam în alb, cu încredere și fără grabă, tot ce dădea la iveală euforia aurorală a momentului.

La Constantin Noica am văzut prima oară placheta *11 Elegii*. El mi-a recomandat-o ca „interesantă". Tot „interesantă" mi s-a părut într-adevăr și mie, ceea ce era și nu era propriu-zis un elogiu. Mă impresionase frumusețea ambiției intelectuale, puritatea traiectoriei spiritului, revendicarea culturii ca spațiu firesc al poeziei și sursă legitimă de inspirație. N-aș putea spune precis de ce nu m-a satisfăcut însă deplin. Placheta are o compunere unitară, programatică, ceea ce bineînțeles că nu e câtuși de puțin un defect, dimpotrivă, dar mi s-a părut de o discursivitate cam artificială, de o abstracție fără suficientă acoperire latentă. Poate nu aveam dreptate, probabil că nu aveam, fapt e însă că nu am izbutit să-i acord mai mult decât stimă. Nu mă uimise îndeajuns, cum mă uimesc de regulă împlinirile poetice (nu neapărat „majore", dar totdeauna mirabile). Șase ani mai târziu,

după ce între timp apăruseră alte volume de Nichita, salutate cu elogii cvasi-unanime, mi-am exprimat public niște rezerve față de ceea ce îmi părea o supralicitare. Evident, greșeam. Greșeam în esență, dar poate nu în ce privește primejdia în sine a encomiasmului și adulației, regim neprielnic unui artist oricât de mare. Poetul mi-a făcut onoarea de a nu se arăta nici supărat, nici indiferent, mărturisindu-mi cu simplitate și grație, cu o aristocratică politețe, ba chiar, aș putea spune, cu o deferență ce se adresa desigur mai puțin persoanei mele și mai mult opiniei critice ca atare, cât de mult l-au afectat acele cuvinte. (Mi-a mai spus, ceea ce firește n-am prea crezut, că în ultim resort rezervele mele i-au făcut bine, ca un șoc, punându-l pe gânduri. Mi-a repetat însă această mărturisire de câteva ori în cursul anilor, cu un accent de sinceritate tulburător.) Mi-am dat seama că omul dispunea la voință de efectul unui imens farmec, de care era perfect conștient și prin care putea cuceri oricând mari devotamente, pe lângă admirația propriu-zis literară.

Abia când a apărut *Starea poeziei*, în 1975, am putut avea viziunea sinoptică a unei mari opere, construită ca o catedrală, cu navă, transepturi și contraforți. Abia atunci am putut înțelege rolul funcțional în ansamblu al unor versuri ce-mi păruseră sau mi-ar fi părut simple superfetațiuni și excrescențe. Așa cum contempli o catedrală, travee cu travee, amănunțindu-i cu uimire portalurile, ogivele, sculpturile și vitraliile, am contemplat marea construcție poetică a lui Nichita în detaliile ei, vers cu vers. Am înțeles că versurile care m-au izbit sau fermecat erau, cel puțin pentru mine, reperele principale, adică suporții construcției, reliefați mai vizibil sau mai puțin vizibil, celelalte, care se parcurg fără emoție, constituind suprafețele plane sau punctele de articulație fără de care o construcție nu poate exista. De aceea este fără sens a constata că în opera lui Nichita sunt și destule „versuri slabe". Nu sunt „slabe", sunt necesare, sunt materialele ce asigură soliditatea întregului. Acestora nu li se cere perfecțiune, ci rezistență, rolul lor fiind de a umple golurile și a menaja deschiderile. *Nu există operă mare fără „umpluturi"*. Opera lui Nichita nu e un florilegiu de unicate frumoase, chiar „geniale"

să zicem, cum sunt altele, splendide desigur și în veci admirabile, ci e toată o singură mare alcătuire, la facerea căreia artistul, întocmai ca inima în alternanța sistolei și diastolei, alternează în acțiunea sa creatoare verbele *perficio* și *neglego*, acesta din urmă nefiind de fapt neglijență, ci adecvata tratare dezinvoltă și sumară cuvenită planurilor secundare, tratare ce echilibrează și menține economia corectă a compoziției. E interesant și revelatoriu faptul că poetul și-a intitulat ultimele două cărți antume *Operele imperfecte* și *Noduri și semne* (aceasta neînsemnând desigur că penultima ar fi secundară iar ultima esențială, dar cele două titluri au împreună un sens proclamator în ordinea unei arte poetice declarate *post-factum*).

Din primele poeme, versurile lui Nichita Stănescu au un sunet triumfal, vestitor de auroră, într-un aer matinal de o clasică limpezime. Ca un avion, care, după ce se angajează pe pista de decolare, stopează o secundă pentru a porni deodată accelerând fantastic cu un elan irevocabil, în poemele lui Nichita intervine foarte curând, îndată sau după câteva versuri deschizătoare, un vers declanșator, deasemenea irevocabil: *„Ci ia-ți calul de căpăstru, pune-ți talpa-n scări și du-te ; / e o lume-acolo, alta, a copacilor și-a mării...”* (*Marină*, în *Sensul iubirii*); *„Ea e Artemis ! Ea poate, ea știe. / Palisandrii se-nchină cu umbră grea, / când trece și sună sandaua ei vie ”* (*Artemis*, în *Dreptul la timp*); *„Calul meu saltă pe două potcoave. / Ave, maree-a luminilor, ave ! ”* (*O călărire în zori*, în *Sensul iubirii*). Poezia lui Nichita Stănescu e plină de „clasicități”, cu trimiteri la lumea greacă, romană, uneori și la Egipt sau Sumer. Dar nu e o poezie de clasicizant, de om de bibliotecă și de cabinet. Perspectiva din care privește antichitatea e a unui *eschollier*, ca François Villon (sau ca Hamlet), a unui „fost student”, nu a unui *doctor illustris* ; e o perspectivă goliardă, nu savantă. Universitățile sunt, ca și catedralele, creațiuni medievale ; cântecele goliardice, în limbă latină sau vulgară, sunt într-un fel reversul cântecelor liturgice. Constructor de catedrală prin arhitectonica operei, „student vagant” prin latura goliardică a poeziei lui, Nichita Stănescu adaogă o a treia trăsătură medievală profilului său liric, anume cea trubadurescă.

E foarte interesantă, remarcabilă, tranziția lui Nichita Stănescu de la o poezie scriptică la una cantabilă. Imaginea poetului cântăreț, acompaniat de lăută, i se potrivește de minune. Am ascultat de nenumărate ori, în nopți de prelungită libație, cel mai adesea cu participarea poetului, poezii de-ale lui cântate cu acompaniament de ghitară de Augustin Frățilă sau de Sorin Dumitrescu, pictorul. L-am văzut nu o dată compunând și dictând pe loc versuri pentru a fi numaidecât transpuse în cântec. Dau aici câteva dintr-un poem superb, dictat anume lui Sorin Dumitrescu și rămas netipărit până azi: *„Se duc soldații într-un război pierdut, / război care încă nu a-nceput. / Morții cei tineri sunt încă vii / cum toamna strugurii-n vii. / ... / E încă-n viață tot ce moare, / ah, moartea viitoare ! / ... / Și plin de carne, alb, curat / este scheletul care va fi-mpușcat. / Soldat, de glonț să fii îndrăgostit / atunci când de din el vei fi pierit. / Amor suav, revino, du-te / pentru războaiele pierdute"*. Cântecul se numește *Imn*. Îmi amintesc de începutul altuia, cântat de Frățilă : *„Lătrau caii, lătrau caii..."*, deschizând abrupt, alarmant, aprehensiunea unui sfârșit de lume : cai care latră, caii, toți caii, ce larmă sinistru vestitoare ! Această intervertire de atribute (dacă vor începe câinii, toți câinii, să necheze ?) are ceva apocaliptic. Dragostea e totuși mai tare. În linia trubadurescă, dar cu sens inversat, divinizând femeia nu ca regină sau „Doamnă", ci ca sclavă, am auzit adesea, cântată de Frățilă în prezența poetului emoționat, o poezie mai veche, ușor modificată în transpunerea muzicală : *„...în lipsa mea ea se gândește numai la mine / ea cea mai dragă și cea mai aleasă / dintre roabele sublime. / Ei i se face rău de singurătate / ea stă și spală tot timpul podeaua / până o face de paispce carate / ... / ea spală zidul casei cu mâna ei / ... / Ea își așteaptă bărbatul bețiv / ca să-i vină acasă / și degetele albe și le mișcă lasciv / pentru ceafa lui cea frumoasă. / ... / Părul negru și-l întinde / de la ușă pân-la pat / să nu greșească bărbatul / drumul lui predestinat"* (*A mea*, din *În dulcele stil clasic*). Mărturisesc cu toată naivitatea unui sexagenar sentimental (și cu riscul de a fi ironizat) că acesta îmi pare unul din cele mai frumoase cântece de dragoste ce s-au putut auzi în limba românească.

Prezența fizică a lui Nichita era ea însăși un fapt poetic. Cu toate alterările, frumusețea lui își producea în continuare efectul irezistibil, deoarece nu ținea numai de înfățișare, ci mai ales de manifestare. Părul nu mai era atât de blond, ochii albaștri căpătaseră ceva tulbure și vitros, trupul se buhăise, dar fascinația omului avea mai departe aceeași forță cuceritoare. Nichita era, cum spune în repetate rânduri Thomas Mann despre Mynheer Peeperkorn, un personagiu princiar. Curtenia, largheţea, autoritatea reverențioasă, elocința, o elocință uluitoare, izvorau din ființa lui spontan și spectaculos. Avea un histrionism în genul lui Hamlet (mi-l închipui perfect ca actor în rolul acesta). Elocința lui era uluitoare tocmai, ca și în cazul lui Mynheer Peeperkorn, fiindcă sfida un vădit handicap natural. În improvizațiile lui strălucitoare și de regulă scurte, Nichita rămânea captivul câte unei silabe prelungite, din care se libera cu un efort (poate și jucat, dar totdeauna, în ultima clipă aproape insuportabilă, biruitor în chip nesperat și eclatant); era momentul când cel mai adesea se producea efectul marii inspirații.

Marea inspirație, firește cu hiatusurile inerente, era regimul lui natural.

VA FI LINIȘTE VA FI SEARĂ

Un vers de Virgil Mazilescu: *„vorbește limpede și vei fi mâine stăpânul lumii”*. Virgil Mazilescu nu vorbea limpede și nu a fost niciodată stăpânul lumii. Cu toate acestea, Virgil Mazilescu vorbea foarte limpede și a fost nu o dată stăpânul lumii. De câte ori își recita câte o poezie el era stăpânul lumii. Nu totdeauna erai dispus să-l asculți, dar nu era scăpare și de fiecare dată erai subjugat chiar dacă nu o auzeai pentru prima oară. Avea atunci Virgil Mazilescu o autoritate, o siguranță absolut suverană. Poezia lui e o poezie de o rară precizie. Deși, cum spune Eugen Negrici în postfața (excelentă) la *Va fi liniște va fi seară*, versurile lui Mazilescu „se opresc mereu și inexplicabil (ca într-un lapsus intermitent) ori (se) suspendă agățate de cele mai neașteptate părți de propoziție sau de cuvânt”, ele sunt definitive, irevocabile, stăpânitoare. Nici un cuvânt nu mai poate fi dislocat, nici o repetiție, nici un clișeu verbal nu e fără rost ori de prisos: *„am prevăzut totul până în cele mai mici amănunte”*.

Îmi amintesc cum, mergând pe Calea Victoriei, el recitându-mi poezia aceasta, ne pregăteam să traversăm, dar semaforul tocmai trecuse pe roșu în momentul rostirii versului următor: *„și piciorul retrage-ți piciorul și întâmpină zeii”*. Aș putea să explic de ce m-a frapat atât de tare versul acesta, l-aș putea comenta pe larg, dar nu cred că e nevoie (de altminteri așa sunt mai toate versurile lui).

Lipsa de punctuație (nu chiar totdeauna consecventă) și lipsa majusculelor în poezia lui Mazilescu nu e deloc un simplu efect grafic imputabil unei vechi mode sau unui neconformism de suprafață, ci are un caracter funcțional, necesar în poetica lui. Cuvintele și ordinea lor transcriu la el niște stări de suflet și niște realități perceptuale atât de pregnante, atât de *garantate* existențial, încât punerea lor la punct gramaticală nu ar aduce decât o precizare superfluă, ba chiar restrictivă.

Cuvintele și frazarea capătă la el o sarcină maximă tocmai prin reducerea flexiunii la minim și a punctuației până aproape de zero. Sintaxa lui nu urmează logica gramaticală, ci cu totul altă logică, constrângătoare, ineludabilă, pe care nu știu cum să o numesc. În tot cazul, atent privită, gramatica lui Mazilescu se dovedește ireproșabilă. Mai mult: singura posibilă.

Mărturiseam că nu știu cum să numesc acea logică, atât de strictă căreia i se supune lirismul lui Virgil Mazilescu. Dacă aș numi-o logică a sentimentelor, ar fi exact, dar insuficient. Nu mă deranjează banalitatea formulei; nici nu e destul de banală ca să poată fi întrutotul adevărată. Cred că ar fi mai bună chiar aceasta: logică a supunerii. Nu a supunerii la destin (deși este); nici, coborând la un plan mai palpabil („*pe dracu administratorule eu sunt realitatea, bă, realitatea palpabilă* ”), nici, așadar, „supunerea la obiect” (deși este); ci a supunerii la poezie. Și formula asta e banală, dar spune mai mult. Virgil Mazilescu mărturisea că nu știe ce se întâmplă cu el când își compune versurile, că se pomenește pur și simplu compunându-le; uneori la masă cu alții, în plină conversație, începeau să-l sâcâie în minte; zicea că nici nu și le înțelegea întotdeauna prea bine (deși sunt, repet, de o strașnică precizie). Era totdeauna uimit de poezia pe care o făcea. „*Îi venea*”, pur și simplu. Goethe spunea despre propria lui elaborare poetică: „*ES dichtet*” (SE face poezia). Evident, orice poet creează după o „inspirație”; dar nici un poet nu creează în totală inocență, ci șlefuiește, prelucrează produsul primului impuls; de multe ori acesta e inform și pretinde o căutare, cu ezitări și reveniri, deseori dificile, penibile. Acestea merg de regulă în sensul perfecțiunii. Evident, nici Mazilescu nu era chiar inocent, evident, își „prelucra” și el poeziile, dar o făcea în sensul „imperfecțiunii”, în sensul luxării debitului poetic; era mai curând o operație de organizare a tăcerilor, a suspensiilor, a eludărilor. Greșeam adineaori: nici de o logică a supunerii nu e vorba, ci propriu-zis de una a *spunerii*. În asta consta marea, extraordinara lui artă. Aș prefera de altminteri să evit epitetul „mare”, nu din prudență, nu, vai de mine, din prețuire moderată (din contra), dar epitetul e prea lipsit de determinări, spunând prea mult, nu spune

destul. Era un poet extraordinar. *Poezia lui* e de o inteligență extraordinară. De o profunzime extraordinară. De o frumusețe extraordinară. Așa cum e și poezia lui Daniel Turcea, cum e și poezia lui Nichita Stănescu. Sigur, se pot spune cuvintele acestea despre foarte mulți poeți, dar despre fiecare *numai* cu privire la unicitatea fiecăruia. Fiecare poet adevărat este o apariție extraordinară, un miracol. Spun banalități, evident. Dar gândiți-vă cât de imens de tulburătoare sunt aceste banalități dacă le realizăm în infinitul lor înțeles și dacă ar avea toate consecințele pe care ar trebui să le aibă în planul imediatului. Cine știe ? Poate e mai bine că nu le au ; poate știe Cineva de ce e mai bine să nu le aibă. În planul *celălalt* au toate consecințele și știm, *noi* știm, cât sunt de bune. Cât sunt de bune pentru noi, aceștia, pentru noi lumea.

Am vorbit de *arta* lui Virgil Mazilescu, adică de meșteșugul lui, de care era firește conștient și responsabil, oricât de mult se mira de rezultat. Dar de *poezia* care se făcea prin el, adică de ceea ce e propriu-zis *creația*, era inocent și iresponsabil. Cum iresponsabil (și în fond inocent) era și în viață. Câți nu l-au blamat pentru asta, Doamne ! Nu era nimic de făcut. Fatalitatea geniului său (geniului rău ? geniului bun ?) îl ducea implacabil pe drumul pe care a mers și pe care în ultima vreme și l-a accelerat cu bună știință.

Daniel Turcea, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu (vorbesc aici numai de contemporanii noștri, de aceștia pe care-i întâlneam, cu care vorbeam) : ce stranie, ce strânsă, ce înspăimântătoare legătură între poezie și moarte ! Eram informați cu toții că viața acestora trei nu mai ținea decât de un fir subțiat până la imaterialitate, dar ce fulgerați am fost de fiece dată la vestea totuși abruptă și incredibilă a morții lor ! Câteși trei se îndreptau către ea, din ce în ce mai aproape, mai degrabă și mai presimțitor ; făcând poezie și din aceasta. Cu inima din ce în ce mai strânsă îmi venea în ultima vreme să-i strig lui Virgil Mazilescu acest distih al său : „*mă copilul meu mă străinul meu mă / unde te duci tu mă* ”. El mi-ar putea acum răspunde (chiar așa îmi și răspunde, o simt) : „*gândește-te la mine / în spațiul cel mai umilit / te-am sărutat eu mortul* ”.

Acum doarme la doi pași de Daniel Turcea, în cimitirul Mănăstirii Cernica. Mormântul lui e sub un pom mare și rămuros, iar în imediata lui apropiere e o fântână. Ca în grădina Paradisului din poezia persană. Privindu-l, mi-am amintit de versul lui Baudelaire : *Toujours le tombeau comprendra le poète*.

De-acum înainte, pentru el, va fi mereu liniște și va fi mereu seară.

INSOMNIA ȘI ARTA

Cu titlul admirabil *Arta insomniei*, care exprimă perfect spiritul autorului, s-au publicat postum în numărul pe iulie 1986 al „Vieții Românești” câteva pagini de aforisme ale lui Marius Robescu. La începutul acestui an editura Eminescu ne-a dat într-o elegantă plachetă seria lor întreagă. Titlul originar e înlocuit pe copertă cu un altul, dar figurează ca subtitlu pe frontispiciul interior. O notă discretă a editurii avertizează: „*Arta insomniei* a fost predat editurii în anul 1984, ulterior volumul fiind revăzut de autor. Editura publică acest manuscris respectând ultima sa lectură”. Respectând-o, firește, cum altminteri? cu atât mai vârtos, cu cât poetul a decedat între timp, în plină maturitate. Să fim recunoscători editurii că ne face cunoscut pe această cale titlul autentic al cărții.

Genul aforistic era în firea lui Marius Robescu. Avea o preferință evidentă pentru formulările succinte, *cu rest*. O anumită rezervă, deloc prudentă, deloc retractilă, dimpotrivă, aș zice chiar cutezătoare, se simte foarte net în poezia lui, după cum tot atât de net se simțea în persoana lui. Căuta să înlăture pe cât posibil vorba, în favoarea cuvântului. Felul său de a fi cu lumea, politicos și distant, dar nerefuzând cordialitatea, nici buna dispoziție, avea ceva de stil nipon, cum singur o declară expres în *Arta insomniei*. Poetica lui avea o afinitate, de asemenea mărturisită, cu spiritul *haiku*, fără a-l imita. Pasajele, trecerile discursive, legăturile, sunt pe cât posibil eliminate, în tot cazul reduse la minim, în favoarea captării și ascultării nuanțelor secundare, vibrațiilor afective celor mai infim sesizabile ale cuvântului sau scurtei sintagme. „Cuvântul, răscrucea ecourilor!”, citim la pagina 53.

Îmi înfrâng o firească jenă îndrăznind cu toată modestia cuvenită să mă auto-citez, dar poate că voi fi scuzat dacă gestul acesta nu va părea nepotrivit: mi s-a întâmplat

să scriu, e mult de-atunci, că aforismul poate fi și un element al poeziei. Cartea postumă a lui Marius Robescu îmi confirmă această părere. Asta are în definitiv importanță numai pentru mine și ar fi grotesc să-mi revendic vreun merit, care în speță e nul. Dar însemnat îmi pare că Robescu a dus în această carte până la ultima consecință un dat al său funciar, o atitudine intelectuală și etică, obținând chintesența propriei poezii prin ceea ce el însuși numește aici în câteva locuri : depoetizare.

Obținând chintesența propriei poezii, el o abate de la funcția incantatorie la una implicit *critică*, așa cum e în ultimă instanță cea a aforismului. Totuși, nu toți autorii de aforisme aparțin aceluiași tip de spirit și nici aceleiași formule stilistice. Nu-i putem considera, decât într-o ordine cu totul exterioară (și încă!), din aceeași familie, pe, bunăoară, Lichtenberg, Chamfort, Vauvenargues, La Bruyère, La Rochefoucauld, Nietzsche, E.M. Cioran, G. Ibrăileanu, Victor Eftimiu. Genul pare, prin forma lui (ceea ce, desigur, nu e fără însemnătate) a-i reuni într-o familie de spirite, dar numai unii din ei au, poate, între ei, oarecari afinități. Și nu toți sunt propriu-zis moraliști, în sensul clasic, francez, al termenului.

Nici Robescu nu e un „moralist" în această accepție, decât cel mult în treacăt, ceea ce se întâmplă fatalmente oricui își observă semenii cu destulă atenție. Dar se poate spune că e moralist în sensul că propune nu doar un mod, dar chiar un cod de conduită, ce decurge din opțiunile lui consecvent asumate (așa cum poezia și filozofia extrem-orientală propun niște norme etice, ce se traduc într-un stil). Cu alte cuvinte, și îmi pare de mare preț lucrul acesta, aforismele lui Marius Robescu au o finalitate utilitară, practică. Iată ce scrie el la pagina 83 : „Mi se pare de domeniul evidenței că, într-un fel oarecum încrucișat, filozofia indiană se înrudește cu filozofia clasică germană, iar filozofia extrem-orientală cu cea a vechilor greci. Primele au un caracter prolix și dezmăsurat, câtă vreme celelalte două sunt limitate la măsura omului, *făcute anume spre a fi însușite*" (s.n.).

Arta insomniei nu e doar o culegere de notații și reflecții, fie ele cât de incitante, subtile sau profunde, venite în mintea autorului prin capriciul inspirației în

nopțile nedormite, ci are o structură logică, o coerență pe care i-o dă o preocupare constantă, mergând în principal pe două linii, una a lumii și a vieții, cealaltă a lumii și a artei. Coeficientul etic intră, necominatoriu, tolerant, fără încruntare și fără exces, nu mai puțin însă cu rigoare, în exigențele ambelor planuri. „În zilele noastre, din nou, poetul trebuie să devină un exemplu moral. Dar pentru a fi aceasta, e nevoie ca el să-și biruie slăbiciunile. Iar pentru ca biruința lui să însemne ceva, acele slăbiciuni nu pot fi nici într-un caz mărunte" (p. 81); „Cine nu știe să-și păstreze prietenii, se vede ajuns în situația jalnică de a pactiza cu dușmanii" (p. 82); „A fi moral înseamnă a avea simțul valorilor. *Nimic mai mult, deocamdată* " (p. 64). Remarc că Robescu nu spune „cultul", ci *simțul* valorilor; sunt atâția care proclamă cultul valorilor, dar dacă le lipsește simțul acestora, consecințele sunt, cum prea adesea se vede, deplorabile. Cuvintele „nimic mai mult, deocamdată" le-am subliniat eu; invit la meditație asupra lor. Sunt pline de sens. Alt precept: „Profită de ura unora împotriva altora – și fii drept!". Ideea de profit, tras de pe urma urilor mutuale, poate eventual șoca, dar e vorba de soluția eudemonologică în fața demențelor lumii, iar soluția aceasta e una stoică și e cea mai dificilă și mântuitoare virtute. Nu știu cât a reușit Robescu s-o pună în practică, știu însă că e teribil de grea, ne incumbă de fapt la tot pasul, la tot pasul riscăm să greșim. A fi drept, ca și a ierta (ceea ce poate nu e totdeauna drept, dar transfigurează miraculos urâtele priveliști interioare) înseamnă maximul de forță a umanului; nimic nu e omenește mai greu, când e vorba de realități și de fapte cu adevărat grave. „Fii drept!" – ușor de zis! – presupune o atenție cumplită, un echilibru peste fire. Și asta, cum spuneam, tolerant, fără încruntare și fără exces (excesul fiind totdeauna resursa cea mai facilă).

Concizia, sobrietatea, chiar parcimonia manifestărilor sufletului sunt pentru Robescu normă poetică, în sensul extrem-oriental, adică *stil*, ceea ce înseamnă *garanție* în ordinea autentic umană, deci garanție morală (contrar „autenticității" anilor '30, care repudia „stilul"). Două observații severe în privința aceasta. „Curios lucru: când artistul ajunge să nu mai iubească pe nimeni devine o

mașinărie a sentimentului universal” (p. 36) și: „Sentimentalii! Iată-i pe cei cărora de fapt nu le pasă” (p. 66). Aceste două observații se leagă de o mărturisire anterioară, mai violentă: (căci, dacă refuză excesul, sobrietatea nu-și interzice rare dar lucide ieșiri brutale): „Detest crizele de conștiință și pe amăgitorii care ni le propun. Din ele au ieșit câțiva sfinți și o lungă serie de criminali” (p. 18). Această idiosincrazie, justificată ferm în câteva exemple, devine o atitudine iar formula ei are valoare de precept. Există un tip de mizantropie agresivă, pe care aș numi-o (cu aproximație și poate impropriu) „puritană” și care, de regulă cu susțineri mai mult sau mai puțin metafizice, urăște și condamnă bucuria, frumusețea, plăcerile vieții; recurent agresiunea ei ia forme organizate declanșând teroarea. Împotriva acestei agresiuni, lupta nu trebuie să se lase condiționată de ea adoptând aceleași mijloace și mai ales nu aceeași încrâncenare. Curajul eficient în atari situații este al non-violenței și al libertății, al forței de *a fi drept* și a rămâne astfel, salvând cu orice preț bucuria sau măcar virtualitatea ei. „Lumea îți ia pe nedrept puterea de a te bucura. Nu-i consimți!” (p. 49). Precizări în această direcție: „A fi serios nu înseamnă a sta tot timpul încruntat: înseamnă a avea posibilitatea să te bucuri cu *adevărat* ” (p. 73); „Ca formă tipică a paradoxului propun următoarea: nu pot să sufăr umorul care izvorăște din lipsă de seriozitate” (*id.*). Nici nu e de fapt umor cel care izvorăște din neseriozitate, nu e decât jovialitate idioată. De fapt, neserioșii nici nu știu să se amuze, iar râsul lor pe mine mă deprimă. Marius Robescu iubește râsul și îi știe rostul. Iată o declarație șocantă (șocantă, cum e de obicei sinceritatea și cum e totdeauna adevărul): „Am văzut oameni care plângeau ascultând sau citind poezii. Mie mi se întâmplă, dimpotrivă, să râd câteodată de bucurie, de fericire chiar, când poemul o merită” (p. 54). Iată în aceeași ordine de idei un aforism ale cărui ultime două rânduri le voi sublinia, spre a releva extraordinara lor finețe: „Oamenii vulgari își închipuie că geniul are o fascinație brutală, care îngenunchează sub tirania ei. În realitate, geniul se face remarcat doar ca o concesie (căci în fond nu ține să fie remarcat) și se caracterizează printr-un fel de absolutizare a nuanțelor și *un haz ușor*

de trecut cu vederea de către cei neatenți ” (p. 46). Hazul difuz al operei de geniu e anevoie discernabil, prezența lui freatică – dedesubtul tragicului, tensiunilor, fatalităților – fiind acoperită de prestigiul clișeelor culturale (vreau să spun : și al clișeelor *juste*) ; perceperea lui e testul ultim al inteligenței, care, traversând cu bine toate dificultățile, poate capota aici. Citind fragmentul acesta mi-au venit irezistibil în minte în primul rând Mozart și Beethoven (da, da, Beethoven, gravul, seriosul, pateticul). Hazul acesta (și perceperea lui) are virtuți mântuitoare, e o treaptă, poate penultima, a înțelepciunii. Dacă frumusețea va mântui lumea (nu se știe ; dar dacă ceva totuși o va mântui, numai frumusețea o poate face), atunci hazul marilor făuritori ai frumuseții o va seconda discret, dar luminos.

DON JUAN

Sau blestemul ideii

Don Juan moare ca toți ceilalți face notă oarecum distinctă în teatrul lui Teodor Mazilu. Nu prin „stil", nici prin „spirit", nici prin, hai să zicem, „mesaj". Abundă și aici, ca în celelalte piese ale autorului, replicile scânteietoare, paradoxale, brizante; ne întâmpină și aici acea luciditate cinică, acea inteligență acidă, destrămătoare de iluzii sau, cum se zice, „demistificatoare". Dar în celelalte piese „demistificarea" aceasta se manifestă virulent, având în subtext și chiar în text o mânie justițiară, demascatoare. Ipocrizia, impostura, ticăloșia, abjecția morală apar în piesele lui Mazilu (ca și în proza lui) în forme pure, aproape experimentale, *in vitro* am putea spune; am putea spune și că apar în forme naive (în sens strict etimologic, adică *native*). Toate aceste înfățișări ale răului (Mazilu declară expres într-un eseu: „Problema moralei – eterna întrebare: ce este bine și ce este rău – m-a preocupat cu înverșunare și durere din primii ani ai tinereții." – cf. *Ipocrizia disperării*, p. 86), toate aceste înfățișări ale răului sunt, în viziunea lui, reductibile la stupiditate, la prostie; există un fel de idealism al prostiei care l-a fascinat irezistibil pe Mazilu și pe care el l-a aureolat în faimoasa sintagmă *Proștii sub clar de lună*. „Un om prost nu poate fi niciodată moral", spune Mazilu în volumul de eseuri din care am citat mai sus; puțin mai departe adaugă: „nu există genii ale răului, astea sunt doar zadarnice figuri de stil" (*ibid.*, p. 87). Prostia, fiind în esență o funciară neputință de a înțelege, o radicală opacitate în fața realului, are nevoie să se blindeze cu „idei". De la Platon la Hegel și până la Camil Petrescu cuvântul „Idee" sau, dacă vreți, „ideea de idee", se bucură de un prestigiu orbitor. „A vedea idei", această formulă sibilină a lui Camil Petrescu a făcut la noi carieră amețitoare (în sensul că-și amețește proferatorii), dar de fapt

înseamnă a vedea fantasme. „A avea idei", „a jongla cu ideile" trece drept apanajul minților superioare, ceea ce e desigur adevărat (Mazilu ne spune însă că superioritatea e o iluzie, cf. *ibid.,* pp. 17-19); dar și mai adevărat este că ideile sunt apanajul proștilor. Ideile simplifică realitățile complexe ale vieții; pe de altă parte, ideile complică realitățile simple ale vieții. În numele ideilor sunt ignorate, molestate sau distruse nenumărate chipuri de preț ale existenței. Neputând înțelege nimic din realitatea autentică, proștii recurg la idei, mulțumită cărora înțeleg ceva, dar prost, trunchiat, fals. Ideile acestea sunt un repertoriu de clișee care pentru proști reprezintă așa zicând „cultura". Deși numărul proștilor e mare (dar poate nu majoritar), prostia e totuși o anomalie; e de fapt o necroză, un deficit de viață autentică. E robustă, dar lipsită de vitalitate, grevată de egoism și poltronerie, forme denaturate ale instinctului de conservare. Asocierea care se face în mod comun între vitalitate și prostie e pură aberație. Numai inteligența e aptă de viață, vulnerabilă dar invincibilă ca și viața.

Afară de prostia crasă, Mazilu mai are în vedere o altă formă a prostiei: prostia cu aparențe de inteligență. Inteligență subtilă, realmente cultivată, dar obliterată de egoism și poltronerie, făcând din cauza asta mize viciate în existență. Așadar funcționând neinteligent. Evident, nu ideile ca atare sunt stupide, ci relația insului (=prostului) cu ele, care le transformă în clișee, adică în elementul mecanic al raportului „*mécanique plaqué sur du vivant* ". Cu cât insul e mai „intrat la idee", adică mai „ideizat", chiar „ideologizat", cu atât efectul e mai mecanic și ridicolul mai net; aceasta e formula comicului mazilian, aceeași cu a celui caragialesc. E un comic de situație (trebuie de altminteri spus că nici nu există alt comic decât cel de situație, adică efectul unui raport; comicul de limbaj, atât de frecvent la Caragiale, prezent și la Mazilu dar nu prin deformare ci prin modul plasării, nu e nici el altceva decât tot un comic de situație). Deosebirea dintre Mazilu și Caragiale e că acesta avea o structură funciarmente dramaturgică, iar primul una de „moralist", de aceea teatrul lui e mai abstract: e un teatru de „moralități", deci un teatru „de idei"; paradoxul lui Mazilu constă în faptul că este el însuși un „om de

idei". Are așadar dreptate tânărul critic Ioan Buduca afirmând că în teatrul lui Teodor Mazilu există în fond un unic personaj, anume Mazilu însuși, și că în *Ipocrizia disperării* se poate vedea că Mazilu era conștient de aceasta (cf. *Un moralist pentru viitor*, „Amfiteatru", nr. 7/1981). Cum adică ? Romanțioșii proști sub clar de lună, proștii culturalizați, proștii de toate felurile, dar apți cu toții de orice ticăloșie, nu sunt în ultimă instanță decât însuși autorul ? S-a demascat el pe sine așa necruțător ? Da, toți avem în noi destulă prostie, mai mult sau mai puțin latentă, toți suntem virtualmente apți de mari ticăloșii. Numai inteligența, câtă o avem și pe ea, și simțul vieții autentice, adică propriu-zis bunul simț, ne țin în șah aceste latențe. Cine e destul de lucid, cine se cunoaște bine pe sine însuși, știe aceasta. Să reținem vorba lui G. Călinescu : „Stănică Rațiu c'est moi !"

Am avut nevoie de această prea lungă introducere ca să spun pe scurt prin ce anume *Don Juan moare ca toți ceilalți* face o notă distinctă în teatrul lui Teodor Mazilu. De fapt, ceea ce vreau să spun acum se vede ușor de la sine, nu ar fi fost necesar să o subliniez eu, dar își capătă tot sensul pe fundalul celor spuse mai sus. În *Don Juan moare ca toți ceilalți* nu e vorba de proști, nici de ticăloși. Nici gardianul, om cumsecade, nu e deloc un prost, ci doar un biet ins frustrat, plin de visuri compensatorii și de idealuri inaccesibile. Toate personajele doresc să scape de condiționare și să trăiască omenește, autentic, viu. Dialogurile esențiale sunt cele dintre Don Juan și Maria-Magdalena, pe de o parte, și Don Juan și gardianul, pe de altă parte. Maria-Magdalena are doar funcția episodică de a reprezenta femeia-serie, din nomenclatorul cu cele *mille e tre* de aventuri galante ale lui Don Juan. Gardianul ar vrea să fie un Don Juan, ceea ce pentru el ar însemna viață autentică, ieșire din condiționarea mecanică a existenței lui de gardian, dar nu poate decât să cadă în condiționarea cealaltă, bovarică, a cititorilor de magazine ilustrate, fascinați de gloria „monștrilor sacri". Don Juan îi explică ce iluzorie și penibilă e această presupusă fericire, simplă supunere mecanică la un model mitizat, la un clișeu „cultural", adică la o „idee". Don Juan e liber în măsura în care e subiectiv distanțat de „ideea" pe care o reprezintă, dar

e constrâns de rolul său, adică de „orizontul de așteptări” al societății, să se supună modelului „cultural” al ideii „Don Juan”. E, în cele din urmă, ucis de „idee”, dar cel puțin e conștient de asta, nu-și pierde luciditatea. Moartea lui e o „necesitate înțeleasă”; deși nu e, în motivația ei, decât o simplă constrângere, e totuși liberatoare, întrucât el moare în definitiv „ca toți ceilalți”, în ciuda faptului că joacă un rol.

Dacă pentru Don Juan salvarea ar fi să scape de propria lui legendă, să nu se supună „ideii” și să poată și el „trăi ca toți ceilalți”, pentru Maria-Magdalena lucrurile stau invers. Pentru ea, viața autentică, ieșirea din condiționarea prea confortabilă a existenței ei de curtezană, ar fi să se supună modelului; ea năzuiește zadarnic să i se supună, să trăiască efectiv căința, suferința, răscumpărarea. Dar nu reușește; ratează această șansă. În episodul al doilea, când apare sub chipul propriului ei „mit”, instituționalizat, instalată tot prea confortabil ca un fel de Doamnă de Maintenon în funcția ei „culturală”, momentul acela salvator, de care vorbește *Evanghelia lui Luca* (7, 38-50), e depășit, escamotat, uitat: „stătea înapoi lângă picioarele lui Isus și plângea. Apoi a început să-i stropească picioarele cu lacrimile ei, să i le șteargă cu părul capului ei; le săruta mult și le ungea cu mir” – de momentul acesta declarat etern de însuși Mântuitorul, Maria-Magdalena din piesa lui Mazilu nu pomenește decât în treacăt: l-a pierdut. Maria-Magdalena din Evanghelie săvârșise în aparență un gest de un erotism exacerbat, dar în fapt, ca și acel *Jongleur de Notre-Dame* al lui Anatole France, a făcut ceea ce știa cel mai bine să facă, iar gestul ei e transfigurat de intensitatea umilinței și regretului. În piesa lui Mazilu nu putea fi vorba de așa ceva, ci numai de cele două eșecuri complementare: Don Juan nu reușește să scape de rolul lui Don Juan, Maria-Magdalena nu reușește să rămână în rolul ei adevărat. Singurele personaje inteligente și neticăloase din teatrul lui Mazilu sunt sortite eșecului.

PROFESIUNEA DE CRITIC DE ARTĂ

Nu numai o dată am auzit despre Andrei Pleșu aprecierea că ar fi un „filozof al artei". Asemenea apreciere se vrea un elogiu maxim, presupunând că nimic nu e mai presus de filozofie. Mă împotrivesc și presupunerii, și beneficiului acordat lui Pleșu pe atare temei. Postularea acestei proeminențe ține de marota ierarhizării pe categorii generice și nu pe valori particulare, proferată de regulă, în propriul profit, de către filozofi, cu precădere cei de filieră post-kantiană, ca Hegel sau ca irezistibilul nostru Noica. Dacă nu ne lăsăm striviți de autoritatea lor (e greu să nu ne lăsăm, dar dacă nu izbutim acest efort suntem pierduți), nu se poate să nu vedem că dintre marii filozofi ai lumii, care nu sunt prea mulți, singur Platon suportă alăturarea de marii artiști ai lumii, și o suportă fiindcă este el însuși unul din aceștia.

În adolescența mea am citit cu pasiune și folos o carte care mai avea curs pe atunci, *Philosophie de l'art* a lui Hippolyte Taine, dar, în pofida titlului, această carte nu avea nimic comun cu filozofia. Un filozof propriu-zis poate avea vederi remarcabile asupra artei, înțeleasă ca exutoriu sau paradigmă, cum o aflăm la un Schopenhauer, la un Kierkegaard, la un Nietzsche, dar nu capătă prin asta condiționarea restrictivă de „filozof al artei", ci rămâne filozof pur și simplu. Din ambiția de a acoperi toate domeniile, sau, mai echitabil spus, din nevoia rotunjimii speculative, autori de mari sisteme filozofice au dat și câte o estetică. *Critica puterii de judecată* a lui Kant e o prea frumoasă speculație, de o extraordinară profunzime, dar ca estetică rămâne cam alături de drum (iar din obsesia ierarhizării ajunge bunăoară să plaseze muzica pe ultimul loc, mai prejos de arta grădinăriei, dând ca motiv și faptul că muzica îi deranjează pe vecini!); Hegel, care avea o mult mai bună cultură artistică, și-a umplut *Estetica* cu o sumedenie de considerații admirabile, dar delirul ierarhizării merge

la el într-o ameţitoare ascensiune din treaptă-n treaptă până la cea supremă a Spiritului Absolut. Oricum, o teorie estetică își are rostul numai într-un sistem de filozofie generală. Dar un „sistem de estetică”, dat ca atare, nu e decât o vană și pedantă speculaţie (ca și „teoria literaturii” de altfel, care proliferează sufocant în zilele noastre). Critica, literară și de artă, este însă o disciplină necesară și creatoare. Filozofia culturii, care implică firește și arta, are sens ca ramură a antropologiei și poate fi ca atare de mare seducţie și interes, dar o „filozofie a artei” ca disciplină specială nu se poate constitui (și nu ar avea, în tot cazul, decât un regim subaltern).

Am făcut această digresiune destul de pedantă la rândul ei, de fapt foarte aproximativă, pentru a-l apăra pe Andrei Pleșu și de eventualul risc de a fi socotit „estetician” (nici nu prea știu dacă acest termen e sau nu sinonim cu cel de „filozof al artei”; ambii au oricum sinonimia inconsistenţei lor).

Andrei Pleșu e unul din puţinii noștri mari critici de artă. Fiecare articol al său reprezintă mai mult sau mai puţin un eveniment. El e, ce-i drept, și filozof, dar nu „al artei”, ci filozof pur și simplu, cu *Minima moralia*. Eticul, ca materie de studiu, aparţine antropologiei, dar morala ca disciplină normativă și speculaţie existenţială aparţine filozofiei, fiind de fapt principala ei finalitate (magistrul nostru, al lui Pleșu și al meu, nu admite asta, dar în domeniile noastre discipolatul fecund se confirmă prin „despărţire”).

Andrei Pleșu e un critic de artă din familia unui Eugenio d’Ors. Ca și acesta, el se mișcă cu libertate și siguranţă în diversitatea marilor repere ale gândirii și culturii, desfiinţând etanșeitatea zonelor lor de manifestare. Ca și acesta, se declară profesionist, dar nicidecum „specialist”. Repudiază tipul specialistului pedant, mărginit și grav, care nu avansează nici o ipoteză fără o mie de precauţii „știinţifice” sau circumstanţiale („*so strong a prop to sustain so weak a burden*”, cum spune Shakespeare); întocmai cum se delimitează Eugenio d’Ors de acest tip în paragraful intitulat „Criticul de artă care nu vreau să fiu” din eseul său *Profesiunea de critic de artă*. Tot ca d’Ors nu se ferește grijuliu de „frivolitate” și știe să nu îi piardă polenul și revelaţiile. Felul său de a privi

arta, totodată cu pasiune și degajare, felul acesta, aș zice, stendhalian, îl apropie de asemeni de înaintașul său barcelonez. „Prima mea atitudine critică în fața operei de artă noi – sau nouă pentru mine – se reduce la tăcere. Nu sfătuiesc pe nimeni să mă smulgă din ea, silindu-mă să-mi spun părerea. Nici dacă mă silesc singur, rezultatul nu este mai bun. După această tăcere inițială, privesc timp îndelungat, cu calm și poate aparent distrat (...)... felul meu de a privi distrat, pe care l-am numit aparent, dar care e de fapt real într-o anumită măsură. În orice caz nu e vorba de un efort : nu mă așez pe rând la diferite distanțe de operă, nici nu mijesc ochii, nici nu duc mâna la ochi rotunjită în formă de tub. (...). Urmează apoi a treia etapă metodică ce constă în a te îndepărta de opera de artă după ce ai privit-o în felul acesta și a te dedica altor treburi, ba chiar altor preocupări. Să te îndepărtezi de ea pentru a te întoarce apoi din nou la ea. Momentul întoarcerii este poate cel mai instructiv. Lucrurile încep să apară foarte limpezi în salutul acesta angelic, prilejuit de fiecare nouă întâlnire” (E. d’Ors, *op. cit.*, București, ed. Meridiane, 1977, pp. 143-144). Să ne amintim că „salutul angelic” se adresează cu vorbele *gratia plena*. Gesticulația și poza „competentă” sunt înlăturate dezinvolt și autoritar. Competența reală e, bineînțeles, implicit una tehnică, dar mai ales una umană. Deci : culturală (ca să nu zic „umanistă”).

Un astfel de critic, capabil de fecunde hiperbole și de formulări izbitoare, e necesarmente un autor concis. Concis în expresie și succint în argumentare. Frapant, nu pisălog. De aceea textele lui Andrei Pleșu au darul fermecător de a nu sătura niciodată. De aceea el nu scrie și nici nu cred că va scrie vreodată indigeste tomuri „exhaustive”. Exhaustive sunt la el privirea, înțelegerea și fulgurantele lui formulări. Stilul lui are ceva de esență aforistică, nu departe de al unui Nietzsche sau al unui Lichtenberg, deși nu se exprimă în atare formă ; un stil rezumativ, transparent, strălucitor.

Andrei Pleșu a scris, e drept, și o „carte unitară”, *Pitoresc și melancolie*, o carte foarte înrudită ca spirit cu *Barocul* lui Eugenio d’Ors. O carte de 262 de pagini, alertă și profundă, plină de o erudiție nu lipsită de voluptate livrescă și de umor, ca în *Pseudokinegetikos*,

în Rabelais sau în subsolurile savante și malițioase din studiile istorice ale profesorului Alexandru Elian.

Cartea sa recentă, *Ochiul și lucrurile*, apărută la începutul acestui an (editura Meridiane) se deschide, în chip de introducere, cu un studiu asupra statutului istoriei artei considerată „ca disciplină academică" și încercând o circumscriere clară a problemelor pe care le ridică azi această disciplină în perspectiva istorică a domeniului. Deci : despre istoria artei ca „profesiune de critic", căci, nu vom repeta niciodată de-ajuns, un istoric de artă e neavenit dacă nu e totodată, prin vocație, un critic, desigur cu un profil propriu și cu anumite condiționări speciale. Istoria artei este o *Geisteswissenschaft* cu obligații de metodă și rigoare, precum și de coordonări teoretice, mult mai explicite decât în critica propriu-zisă, împuținându-i astfel eficiența. Critica e cu atât mai eficientă, cu cât intră mai direct în dialog cu opera (sau, după expresia lui René Huyghe, în „dialog cu vizibilul"). Dar domeniile nu trebuiesc separate etanș, nu trebuiesc puse în alternativă. Discutând problema limbajului, Andrei Pleșu spune la un moment dat : „Progresele actuale ale lingvisticii, ale teoriei informației, trebuie să intre neapărat în orizontul de preocupări al istoricilor de artă. (...) Nu doar cercetarea artelor are ceva de aflat de la lingvistica modernă. Și lingvistica are ceva de aflat de la cercetarea artelor. Or, de obicei, aceasta din urmă își refuză orgoliul legitim al iradierii, preferând cumințenia sterilă de a se pune la unison cu ticurile metodologice ale ultimei ore" (pp. 17-18). Îndreptățit sau nu, „orgoliul iradierii" e de regulă o trăsătură firească a artistului, dar îl caracterizează și pe criticul de reală dotație. Căci criticul de reală dotație e necesarmente un artist ; de asemeni și istoricul de artă, dacă e unul de anvergură, adică e în același timp și un critic autentic. Arta lor e în chip eliminatoriu o artă a admirației. Am afirmat aceasta de lungă vreme și am repetat-o mereu, stârnind, n-am înțeles de ce, nedumerire și deriziune. Evident, simțul critic fiind selectiv, negația face parte din arsenalul său, dar ca efect secundar. Chiar și atunci când, în anumite stadii de criză istorică (cu aferentele malformații culturale), acțiunea critică se vede în postura de a trebui să opereze un ecarisaj general printr-un *În lături !* maiorescian,

așadar când negației îi revine un rol primordial, ea nu rămâne mai puțin un efect secundar al nevoii de a admira (nevoie ce validează ființa umană ca atare). De aceea am resimțit și ca o satisfacție personală, de amor-propriu, titlul celei mai recente cărți a lui Cioran, *Exercices d'admiration*. Admirația fiind o artă, deci o disciplină, pretinde o tehnică proprie, ce se cultivă și se rarefiază prin exercițiu.

Un astfel de artist este Andrei Pleșu. De aici vine strașnica forță de iradiere a textelor lui.

După introducerea din care am citat, cartea e alcătuită din trei secțiuni, prima fiind intitulată „Materiale pentru o istorie a criticii de artă românești" și tratând câteva repere importante ale acestei „profesiuni" în țara noastră, după primul război până azi ; a doua, „Istorie contemporană", despre câțiva artiști români clasici și contemporani (precedați de 7 texte asupra unor chestiuni de caracter mai general) ; a treia, „Istoria vizualității europene", abordează câteva subiecte esențiale ale culturii mondiale (căci „europeană" mai înseamnă încă, din fericire, „mondială") ; aici, afară de Rafael, El Greco, Manet etc., mai apar și filozofi, ca Heidegger și Louis Lavelle, sau mari figuri ale culturii, ca Goethe, C.G. Jung, Voltaire, Roland Barthes, iar dintre românii de același plan, Mircea Eliade și G. Călinescu. Prin titlurile date atât introducerii, cât și următoarelor trei secțiuni, autorul își revendică și calitatea de istoric. Căci, dacă așa cum am afirmat, un mare istoric de artă e necesarmente și un critic, la rândul lui, criticul nu poate să nu aibă, fie și numai implicit, o viziune istorică.

De fapt, *Ochiul și lucrurile* e o culegere de texte diverse, studii elaborate ca lucrări de plan în cadrul Institutului de istoria artei, articole apărute în cursul anilor în „Viața Românească", „Secolul 20", „Arta", texte pentru cataloage de expoziții, cronici etc. Unii dintre prietenii autorului deploră în privat această dispersare : „Păcat de Andrei, cu talentul lui remarcabil, că se risipește în articole comandate, nu știe să refuze solicitările ocazionale, se lasă acaparat în loc să se concentreze într-o lucrare proprie de mai lungă respirație, în care să-și dea măsura etc., etc." Sau, alții : „După *Pitoresc și melancolie,* așteptam de la el încă o carte serioasă, nu o simplă culegere..." Acest gen de recriminări vine din

aceeași prejudecată a ierarhizării pe categorii, de care vorbeam la început. Mai întâi, de ce „simplă culegere”? Cei care pun chestiunea în felul acesta își închipuie probabil că un op unitar, „sinteză” sau monografie, e prin definiție un lucru serios, iar culegerile o formă facilă de manifestare editorială. De multe ori importanța unor texte publicate prin reviste se relevă abia la culegerea lor în volum, unde consecvența și temeinicia gândirii capătă corp coerent, constituind o operă. Cârtitorii aceștia nu au idee de scrupulul și de munca pe care un critic autentic le depune și în redactarea unei notițe de o pagină și jumătate. Ca să rămânem în perimetrul criticii de artă, să amintim volumele lui André Lhote *Parlons peinture*, *Peinture d'abord, La peinture, le coeur et l'esprit*, culegeri de cronici, cărți admirabile, luminoase și precise, fundamentale în domeniu. A considera *a priori* superficiale articolele, cronicile și eseurile și abuzivă culegerea lor nu denotă decât lenea minții și carențe de cultură.

Ce tip de critic este Andrei Pleșu ? El nu e propriu-zis un comentator, un exeget ; e un interpret, dar nu în sensul de hermeneut, ci în acela de artist, de interpret al unei partituri. Iată ce spune el, deconspirându-se, în câteva rânduri din textul consacrat lui Goethe : „Histrionismul înalt e în același timp mai modest și mai pretențios. El nu vrea să obțină pur și simplu succesul, ci să-și *modifice* ambianța. Așadar țelul său nu este să devină agreabil cât mai multora, ci *necesar* tuturora. Histrionul mediocru se manifestă în beneficiul său ; el lucrează pentru propria sa plăcere, fiind convins că ceea ce îi place lui place și celorlalți. Histrionul sublim lucrează pentru plăcerea celorlalți și nu-și extrage plăcerea proprie decât din voluptatea de a fi cauză plăcerii altora. Histrionismul înalt e, de aceea, o formă – nobil disimulată – a jertfei de sine” (p. 229 ș.a.). Cuvântul ce revine cel mai des în scrisul lui Pleșu este metabolism. Metabolism, gr. μεταβοληη, de la verbul μετα- βαα΄λλω, înseamnă schimbare, întoarcere, răsucire, răsturnare, modificare. Adică acțiunea atribuită de autor histrionismului „înalt”. Ca și G. Călinescu, ca și Nae Ionescu, Andrei Pleșu este un histrion superior. De aici efectul de șoc al textelor și tuturor intervențiilor lui, ridicarea la puterea *n* a oricărui subiect pe care-l atinge. E un conferențiar de zile mari, luările lui de cuvânt nu sunt

numai o rară desfătare intelectuală, ci și totdeauna un spectacol ieșit din comun. E în intimitate un povestitor fabulos, dublat de un formidabil mim. Amicii săi nu se pot sătura de relatarea inenarabilă a unei călătorii în Indonezia și o reclamă din nou de câte ori împrejurările o permit. Așa cum în articolul despre G. Călinescu, Pleșu îl vede pe marele critic ca pe o a doua ipostază, în alt plan, a lui Caragiale, el însuși poate fi privit ca o a treia variantă a modelului.

De obicei, autorilor dotați cu asemenea vervă și expresivitate nu li se prea face credit în privința capacității de muncă ingrată în arhive, a răbdării, migalei, efortului susținut, deși exemplul lui G. Călinescu infirmă zdrobitor această prejudecată. Orgia de erudiție din *Pitoresc și melancolie* uimește dar nu surprinde, fiind o formă hedonistă de histrionism cărturăresc. Dar iată-l pe Andrei Pleșu devotându-se cu abnegație unui travaliu nerăsplătitor, inatractiv, de cârtiță, un travaliu ce pretinde efectiv acea „jertfă de sine” de care pomenea în pasajul citat adineaori. E vorba de studiul asupra activității teoretice și publicistice a lui Ștefan I. Nenițescu. *Ihn zu lesen ist eine Poenitenz*, – cum spune Nicolai Hartmann despre un filozof german contemporan cu Hegel. A parcurge atent imensul material rebarbativ și prolix, de o întortocheată prețiozitate, al lui Nenițescu, pentru a descoperi și extrage sensul profund al intensului său efort de gândire și formulările uneori săgetătoare din buletinele sale critice, reprezintă într-adevăr un „eroism umil”, cum își numește Pleșu profesia. Dar această umilitate nu-l poate totuși dezbăra de talent. Transcriu aici câteva rânduri în care-și portretizează personajul: „...în toamna anului 1977, când l-am cunoscut, Nenițescu nu ne-a apărut ca un estet interesat de «piața» artistică, ci ca un cărturar afabil, aplecat, cu creionul în mână, asupra lui Thoma de Aquino sau a lui Leonțiu din Bizanț... Justificarea prelungitelor sale, surâzătoare tăceri ar putea sta aici, în preaplinul unor astfel de lecturi” (p. 31). L-am frecventat și eu pe Nenițescu în ultima sa perioadă de viață. Era un bărbat înalt și venerabil, cu figura uscată, de o britanică distincție de baronet savant, arborând surâsul superior al dogmaticului tolerant, neclintit în certitudinea adevărurilor sale. Umbla cu un

baston prea lung, care-l silea să-și îndoaie brațul drept în unghi ascuțit. Îmi imaginez cu amuzament clandestin contrastul dintre acest personaj și interlocutorul său, trapu, foarte brun, sprâncenat, cu barbă neagră *en collier*, despărțiți prin distanța a trei generații și prin îndepărtarea primului de fostele sale preocupări, actuale și vii la cel de al doilea, sosit prea târziu pentru o confraternitate profesională, dar uniți amândoi prin comunitatea afinității de spirit.

Un erou umil : criticul. E titlul primului text din a doua secțiune a cărții. O confesiune plină de autoironie mortifiantă, mai plină însă, *malgré tout*, de gravitatea asumării unui rol ingrat, expus tuturor hulelor, ce-și revendică totuși, modest dar ferm, legitimitatea de atâtea ori contestată. Nu rezist ispitei de a cita, fără parcimonie, câteva pasagii : „Când criticul devine... un personaj antipatic, nu se petrece nimic deosebit. S-ar zice dimpotrivă, că fenomenul ține de legea destinului critic. Se poate întâmpla însă ca la un moment dat criticul să-și devină *lui însuși antipatic*. (...) vei ajunge să nu-ți mai tolerezi complezențele. Te vei sătura de severitățile tale. Te vei sătura în egală măsură și de regia de camuflaj a propriilor nelămuriri, micile abilități de ocazie. (...) indulgențele tale (la care uneori normele de conveniență curentă te obligă). Te vei sătura să fii tratat de «cunoscător», să te întrebe mătușile ce crezi despre natura moartă din sufragerie, iar vecinii cu cât s-ar putea vinde un dulap de epocă (...) Știi bine că nimeni nu deține criterii infailibile de judecată, că valorile se confirmă sau se infirmă fără intervenția ta, dacă nu chiar în pofida ei. Că din sutele de artiști de care trebuie să vorbești «cu competență» unii sunt de pe acum condamnați la anonimat, iar ceilalți pot oricând să scape vigilențelor tale. Știi bine că e barbar și nemilostiv să desființezi într-un sfert de pagină eforturile de câțiva ani ale unui artist, fie el și mediocru. (...) Și totuși, suportând toate servituțile, critica există ; există în ciuda inoportunității ei, în ciuda imposibilității ei ; la rândul lui, criticul există de asemenea, ca cineva al cărui rol nu poate fi jucat cum trebuie decât de el însuși. Criticul e un tip uman indispensabil, distinct de oricare altul și prin urmare de nesubstituit. Funcția sa nu poate fi preluată nici de artist, nici de estetician,

nici de jurnalist. Ea este o funcţie ingrată, desigur. Dar e o funcţie autonomă. Și inevitabilă.”

Da. Nimic de adăogat.

P.S. Critica implică o conștiință de cultură. O conștiință *critică* de cultură. Aceasta înseamnă cu necesitate, chiar dacă numai anumite împrejurări impun declararea ei expresă, o conștiință civică. De aceea îmi pare infinit regretabil și de neînțeles faptul că autorul nu și-a inclus în acest volum memorabilul articol *Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului* (apărut în „Secolul 20”, nr. 1-2-3/1981).

P.P.S. Băteam șeaua ca să înțeleagă iapa: adăugând acel *post-scriptum* știam foarte bine că nu autorului, ci cenzurii îi era imputabilă „omisiunea”[1].

1. Notă din 18 ianuarie 1997, adăugată la corectură.

V

MAUVAISES PENSÉES SUR VALÉRY

> *Le jour où l'on a commencé d'écrire Intelligence avec I majuscule, on a été foutu. Il n'y a pas l'Intelligence ; il y a l'intelligence de ceci, de cela...*
> (propos d'Edgar Degas en visite chez les Valéry, rapporté par André Gide, *Journal,* 4 juil. 1909)

„La marquise sortit à cinq heures" – Valéry ne pouvait concevoir que l'on écrivit une telle phrase. C'est qu'il ne concevait guère l'art du romancier : „Je ne pourrais écrire un roman que si j'avais un domestique pour écrire à ma place tout ce qu'il faut d'arbitraire et d'insignifiant..." (*Cahiers*, Pléiade, II, p. 1146). Eh bien, tout ce travail de domestique, c'est l'essentiel du travail d'un romancier, qui s'en passerait serait ce que vous voudrez mais sûrement pas un artiste. Tolstoï est formidable justement par l'accumulation de détails „insignifiants" et „arbitraires". Valéry s'en rendait d'ailleurs parfaitement compte („tout ce qu'il faut") ; sans ces détails le roman ne saurait tenir, ils en sont le mortier.

Par ailleurs, Valéry avait „toujours voulu – dit-il (*ibid.*, p. 1317) – faire un portrait d'homme. Mais pas comme celui des romanciers..." Ce portrait il le fit, en 1934, et c'est un livre admirable, *Degas Danse Dessin*. Mais quoi qu'il en pût dire, ce livre n'en est pas moins fait comme le font les romanciers, à ceci près qu'il n'est pas fiction mais mémoires, ce qui ne change rien quant au travail de „domestique", qu'il avait quand même, à son insu ou pas, assumé. La suite immédiate du passage des *Cahiers* que je viens de citer, la voici : „Un peintre est contraint toujours de mettre l'oreille, l'oeil, la bouche, le nez – il a des conditions données". (C'est donc, au sens de Valéry, travail de domestique, dont le peintre ne saurait s'exempter.) „Le portrait écrit que je pense (ajoute-t-il), il faudrait trouver d'abord, exécuter ensuite

à leur place, les parties de personne, de personnalité, de mécanique mentale, les particularités. – Savoir dessiner une mémoire, une sensibilité générale, une race ou une hérédité, un passé, un but suprême, une manière d'agir et de réagir ; les limites, les ressources, les réserves, les pudeurs, les secrets, les lacunes, les phobies et les manies d'un individu." N'est-ce pas là ce que l'on trouve, au delà et par le moyen de „ce qu'il faut d'arbitraire et d'insignifiant", dans Proust, dans Tolstoï, dans Balzac et bien d'autres, surtout des plus grands (dont Flaubert, quoi qu'en dise obstinément Valéry) ?

Car, de Flaubert, Valéry ne dit jamais le moindre bien, sinon dans sa *Tentation de (saint) Flaubert* où il n'en dit en effet que tout à fait le moindre et cela en guise de préface à une nouvelle édition de cette œuvre en 1942 ! Sauf cet éloge, fort mitigé et partiel, rien que débinage. D'ailleurs, dès 1894 il écrivait à Gide : „... j'ai détesté Flaubert comme un chat un chien" (encore faut-il ici remarquer qu'il se plaçait involontairement dans une position inférieure, de bas en haut, de chat à chien, de celui qui redoute, à l'autre, redouté).

Il s'est bien rattrapé depuis, en le prenant du plus haut : „Lecture de Flaubert insupportable à un homme qui pense. Incompatible avec la réflexion" (*ibid.*, p. 1075 ; à la même page, quelques lignes plus haut, après avoir déjà nommé Flaubert, il ajoute : „dont la bêtise était grande") ; puis : „*Bouvard et Pécuchet*, livre assez bête, comme son auteur l'était". (*ibid.*, p. 1165). Et ainsi de suite, les *Cahiers* en regorgent. Cet avis sur la „bêtise" de Flaubert est une „idée reçue" qui prend son départ depuis Anatole France, lequel s'était laissé aller à un mouvement d'humeur parfaitement irréfléchi (c'est le moins qu'on en puisse dire) en écrivant à propos de l'auteur de *Madame Bovary :* „...cet homme... n'était pas intelligent...", idée reprise par certains folliculaires se piquant „d'esprit critique" (une affectation comme une autre). Et voilà Paul Valéry qui prend à son compte sans hésitation ni doute un avis sans fondement mais qui lui flattait une rancœur, de son propre aveu, irrationnelle : de chat à chien.

Cet aveu est de 1894 ; en août de la même année, à Montpellier, Valéry écrit sa fameuse première phrase de

La Soirée avec Monsieur Teste, „la bêtise n'est pas mon fort". Phrase navrante ; à peine rachetée par l'œuvre de beauté et de clairvoyance de son auteur, cette clairvoyance étant définitivement oblitérée sur un point essentiel de la connaissance. Car la bêtise humaine demeure un phénomène foncier, au lieu que l'intelligence n'est que récurrente, de durée plus ou moins longue mais incertaine, fluctuante et d'étendue partielle. Nous n'en disposons, si elle nous est échue, que par la grâce de Dieu. Elle devrait nous avertir de notre bêtise naturelle et nous inciter à en connaître le fonctionnement. Valéry s'était principalement employé à démêler le fonctionnement de „l'esprit", c'est-à-dire de l'intelligence, avec une acuité merveilleuse. (Le *fonctionnement*, de préférence au résultat.) J'avais lu quelque part qu'invité à la campagne, chez des amis, Valéry prit le soir, dans la bibliothèque, avant d'aller se coucher, un roman classique en deux volumes, qu'il ne connaissait pas, et le rendit le lendemain n'en ayant lu que le commencement car il en avait immédiatement deviné la suite (c'est vraisemblablement pourquoi il n'était guère grand liseur, comme il le déclare plus d'une fois). Il était totalement sûr du fonctionnement parfait de sa propre intelligence. Or, on n'en est jamais sûr.

(Mais, en fait, deviner la suite d'un roman dont on n'a lu que les premiers chapitres, qu'est-ce donc ? En saisir l'intention, l'intrigue, la trame ? La composition, la structure ? Evidemment c'est possible, surtout pour un esprit imaginatif et logique. C'est là, si vous voulez, de la „géometrie" : ordonnance de l'ensemble, vision cohérente de la construction. C'est très important mais loin d'être tout. L'exemple le plus pur d'esprit géométrique en littérature serait, me semble-t-il, pour n'en donner qu'un, *Les liaisons dangereuses*. Mais la substance d'une œuvre littéraire, notamment d'un roman, ne saurait être qu'esprit de finesse, lequel ne se laisse point résumer et dont le roman de Laclos n'est pas moins un parfait exemple. Quant à Valéry, esprit géométrique s'il en fût, le côté le plus lumineux, le plus scintillant, le plus convaincant aussi, le plus véridique de son œuvre, tient de l'esprit de finesse. Fin de la paranthèse.)

Pour en revenir au fonctionnement de l'intelligence (c'est-à-dire de nos intelligences individuelles), convenons qu'il n'est rien moins qu'assuré, attendu qu'il n'est ni constant ni universel. En revanche le fonctionnement de la bêtise est tout aussi bien l'un que l'autre : la bêtise est homogène et perpétuelle. Au reste, qu-est-ce donc que la bêtise sinon pur fonctionnement, sans plus : le fonctionnement d'une forme de l'esprit, parfaitement irréductible ?

Que Valéry ne s'en soit jamais soucié ni même douté, alors qu'il eût été question cependant d'une forme de l'esprit, n'est-ce point là une inconséquence ? Il demeura conséquent avec sa phrase imprudente, principe déclaré à 21 ans, tout au début de sa carrière littéraire, ou, pour mieux dire, intellectuelle, „la bêtise n'est pas mon fort". S'en tenir toute la vie à une fanfaronnade juvénile, ou alors à une simple idiosyncrasie, eh bien, pour quelqu'un qui se voulait rien qu'intelligence et précision, voilà un bel exemple ! Je sais bien que Valéry n'est pas Mr. Teste, qu'il n'est point et n'a pas non plus été, même lorsqu'il écrivit cette malheureuse et célèbre phrase, un pur esprit, désincarné et diaphane, bien au contraire. Mais son incompétence déclarée et confirmée sa vie durant, en matière de bêtise, n'en demeure pas moins troublante. Et ce qui n'est pas moins troublant c'est qu'elle se manifeste immanquablement à propos de Flaubert, l'homme qui a le plus minutieusement et magnifiquement relevé le fonctionnement du phénomène, à commencer (à tout seigneur tout honneur) avec Mr. Homais, le „sot savant", donc le plus éminent, tête de file de la „gauche intellectuelle", „idéologue", esprit fort, libre penseur, ironiste stupide et présomptueux, comme il se doit. Mais pas moins l'abbé Bournisien, Charles Bovary, Rodolphe, enfin tous. Aucune forme de la bêtise et de ses succédanés n'a échappé à l'attention de Flaubert, et notamment la forme atténuée, de niveau supérieur, de la bêtise, qu'est la médiocrité et son interminable émission fiduciaire de platitude. (À quoi s'associe une sorte de lâcheté devant les chances éventuelles de la destinée : Frédéric Moreau ; par contre, Emma Bovary a le cran de suivre des appâts médiocrement romanesques, c'est la catastrophe – médiocrité et catastrophe ! –, pour Frédéric, ce n'est que

le fiasco.) La platitude est un danger planétaire, comme l'a démontré Ortéga y Gasset ; Valéry n'y a jamais prêté la moindre attention. Au contraire, il prenait pour médiocre une œuvre dénonçant la médiocrité, pour sot un auteur dénonçant la sottise. Ce supposé sot a eu l'une des plus intelligentes intiatives intellectuelles, celle d'un dictionnaire des „idées reçues". Cela aurait dû séduire Valéry, l'homme considéré à juste titre, mais fallacieusement, comme le plus intelligent d'Europe. À juste titre, dis-je, n'était le fait négligé mais fondamental, qu'en la matière il ne peut exister „le plus", les intelligences étant hétérogènes, donc non comparables.

Quant à cette note, citée plus haut : „lecture de Flaubert insupportable à un homme qui pense", eh bien, je la trouve carrément consternante ! Cet homme qui, prétendument, „pense", me fait un drôle d'effet, mais je m'empresse de dire qu'il ne ressemble guère à Valéry. Ce ne serait qu'un moment de dysfonctionnement intellectuel, n'était qu'il s'insère dans une réaction allergique, strictement conséquente à longueur d'une vie. Eh bien, il fallait, à regret ou non, la dénoncer. À regret, pour ma part, ayant dû prendre le rôle de l'Ingrat et n'ayant laissé percer de l'admiration (et je dirais bien plus) que je porte à cet homme irrésistiblement *charmant*, que bien peu.

DU PIRE DES MONDES

En 1933 (j'avais quatorze ans) je tombai un beau jour sur un petit livre que je lus d'un trait jusqu'au soir et ce fut un événement décisif pour la formation de mon esprit. C'était un volume joliment relié en cuir souple, imprimé de façon assez espacée pour lui donner de l'épaisseur, sur du beau papier de Rives couleur bleue très pâle, avec un portrait de l'auteur à la sanguine. Je connaissais cette figure, c'était Voltaire : j'aimais son ricanement malicieux et sa perruque poudrée. Le titre du livre m'avait particulièrement attiré : *Candide ou l'optimisme*.

J'étais alors un partisan de l'optimisme, c'est à dire que je détestais les esprits chagrins et préférais les gens de bonne humeur, comme mon père qui avait toujours le mot pour rire et ne laissait jamais passer inaperçu le côté risible des choses.

La lecture de ce livre m'a littéralement court-circuité. Je fus immédiatement gagné par le ton détaché et imperturbable aussi bien que par l'alacrité avec lesquels l'auteur entasse tant de malheurs les uns sur les autres, tout cela en un style bref, électrique, survolté, donnant au récit une allure d'éclair.

Force m'était cependant de me rendre à cette évidence : l'auteur se moquait de l'optimisme et le tenait pour indéfendable. Et je vis que point n'était besoin d'être optimiste pour être homme d'esprit, bien au contraire. Et que si l'optimisme a peut-être du bon dans certaines circonstances, il est tout ce qu'il y a de déplacé dans bien d'autres. Et parfaitement nigaud comme philosophie.

Montaigne, dont je fis la découverte peu après, n'est non plus un optimiste, il s'en faut de beaucoup, malgré son humeur enjouée. J'allais de *Candide* aux *Essais* en droite ligne et y élus, pour ainsi dire, domicile à vie. Pour moi, ces deux livres-là sont jumelés, ou plutôt *Candide* est le vestibule des *Essais*.

Je suis choqué de voir le nombre des gens qui, tout en s'y amusant (sans compter les atrabilaires qui n'y

trouvent rien de drôle) ne se rendent pas compte de l'immensité de ce petit chef-d'œuvre. Que de pédants n'ai-je pas entendus qui le tiennent pour pas grand'chose, pour un canular, pour une simple pochade et aussi, en raison de quelques épisodes plutôt égrillards, pour un spécimen du genre licencieux ? Bon, canular, d'accord, pourquoi pas ? où est le mal ? il y en a eu d'immortels et c'en est un. Pochade, oui, on voit bien que c'est écrit prestement, sans trop chercher les mots, et c'est ce qui lui donne cette accélération irrésistible, ce rythme endiablé, cette course folle, sans hésitation ni détour. C'est comme une ouverture de Mozart, comme l'ouverture et les airs vivaces des *Noces de Figaro*. Et quelle transparence, quelle charge d'infini, quel poinçon d'éternité portent toutes ces créatures et ces images ! Pangloss, le précepteur optimiste, Martin, le philosophe désabusé, et les recruteurs soudards, et les mouchards, et les Jésuites, et les entremetteuses, et les six rois détronés dînant dans une hôtellerie de Venise ! et le sénateur Pococuranté ! Comme ces figures sommaires, campées bien vite en quelques lignes, demeurent à jamais vives et saillantes !

En réponse à Gide qui s'avouait déçu par une relecture de *Candide*, Thibaudet explique dans un article de la NRF pourquoi c'est un des grands livres de l'humanité : histoire d'un seul amour durant toute une vie à travers des aventures à l'échelle planétaire, guerres, massacres, fléaux de la nature ; destinées infléchies et broyées par la marche du monde ; vie cosmopolite, haute finance, vanité de toutes choses, caducité des valeurs présumées ; désenchantement, résignation, sagesse. Il en fait ressortir la portée en tant que „roman philosophique", – à ceci près que, de cette réfutation de l'optimisme, Thibaudet infère sans ambages le pessimisme de l'auteur : „*Le monde comme volonté et comme représentation* c'est *Candide* dans une tête allemande" dit-il. Mais pas du tout ! *Candide* dans une tête allemande ne saurait être que bel et bien *Critique de la raison pure*. S'il rejette l'optimisme, Voltaire n'est point pessimiste pour autant, en tout cas il ne l'est pas dans le sens systématique de Schopenhauer. Celui qui, voyant le mal partout dans le monde, ne se contente pas cependant de le signaler mais ne cesse de le combattre par tous les moyens, n'est sûrement pas un pessimiste. À vingt-deux ans d'intervalle, dans *Candide*

(1759) et dans *Critique de la raison pure* (1781), Leibniz est pris à partie ou, pour parler plus crûment, comme tête de Turc. Kant, il est vrai, ne s'en prend qu'à „l'harmonie préétablie", en se maintenant dans la sphère purement spéculative (non toutefois sans y glisser imperceptiblement quelque malice) alors que Voltaire, se bornant aux faits et à la vie telle quelle, prétend confondre l'optimisme par le moyen de la dérision la plus totale. Il ne faut pas oublier qu'il était disciple de Locke, qu'il n'admettait donc pas l'innéité et que, partant, si sa philosophie n'excluait pas la transcendance, elle ne pouvait concevoir le transcendental. Au demeurant, qu'est-ce qu'un roman ou un conte philosophique (genre inventé par Voltaire, mais qui, comme presque toute invention, n'est pas tout-à-fait sans antécédents)? Un roman ou un conte „philosophique" n'a pas beaucoup à voir avec ce que nous autres modernes appellons philosophie, c'est-à-dire la philosophie de chaire, la philosophie pour ainsi dire „professionnelle". Celle-ci est une création des universités allemandes à l'aube du romantisme et cultive l'esprit de système fondé sur l'apriorisme dans la théorie de la connaissance. En revanche, la philosophie dans une acception plus populaire, comme „avoir une philosophie", „se faire une philosophie" etc., est principalement orientée vers la sagesse, fondée sur l'expérience (et non pas l'expérimentation) et la méditation. Il y a aussi, évidemment, les formes intermédiaires, que sont les philosophies plus ou moins classiques, dont le support théorique concernant la possibilité de la connaissance ne fait qu'étayer la recherche d'une morale, donc d'une sagesse. Leurs tenants n'étaient pas, d'ordinaire, des gens de chaire mais plutôt de cabinet, hommes de loi, voire hommes d'Etat, législateurs, ou bien médecins, astronomes, parfois des grands seigneurs dilettantes ou des vagabonds solitaires. Et il y a aussi la philosophie anonyme, celle que l'on trouve dans les proverbes et les exemples sapientiaux de certaines communautés, ainsi les anecdotes hassidiques ou les apologues orientaux. C'est de ce genre de sagesse que relèvent l'optimisme et son contraire, lesquels ne sont dans le fond que des penchants d'humeur et nullement des thèmes de la philosophie „professionnelle", notamment celle de chaire. Ce n'est donc pas fortuitement que Schopenhauer avait échoué dans sa tentative professorale.

Toujours est-il que le pessimisme n'est qu'à peine moins bête que son contraire, et pas du tout moins naïf malgré l'air désabusé qu'il se donne et quoiqu'il puisse asséner tous les maux de la terre à l'appui de ses allégations. Une maxime comme celle-ci, par exemple, de Cioran : *le progrès c'est l'élan vers le pire*, ne manque pas son effet, ayant l'air de dire quelque chose de saisissant, mais au fond ne dit rien et n'est pas plus vraie que la croyance de Condorcet à l'infaillibilité du progrès (mais y croyait-il vraiment ?).

Le progrès existe cependant, quoiqu'on en puisse dire, mais il n'est ni simple ni rectiligne, il va sur une pluralité de plans sans congruence aucune et connaît par ailleurs des reculs et des rechutes désespérants ; il n'a pas de prise dans certains domaines ou plutôt il y en a qui ne le comportent pas. C'est le progressisme qui est stupide, mais le progrès, lui, en tant que phénomène, est néanmoins réel, il n'est que de considérer les choses sans prévention et du plus près possible. C'est Vladimir Nabokov qui l'affirme, dans l'avant-propos d'un recueil d'études sur la littérature ; il va jusqu'à dire que même en art, indépendamment de la valeur durable des chefs-d'œuvre, l'effet du progrès se fait sentir.

Mais ce n'est qu'en grandes lignes qu'on peut en parler et encore n'est-il en fin de compte qu'infinitésimal, c'est-à-dire pratiquement nul pour peut-être plus de la moitié de l'humanité. Non, certes, ce n'est guère cet infime quotient qui saurait justifier une vision optimiste du monde (que rien d'ailleurs ne saurait justifier sinon la gentillesse de quelques êtres ; je ne me souviens plus où j'ai pu lire cette phrase qui m'avait frappé : „il faut avoir le courage de préférer l'homme très intelligent à l'être très gentil"[1] ; j'approuvais cette idée ; je ne l'approuve plus. J'ai bien vu depuis que les gens *vraiment* très gentils, mais essentiellement *très* gentils, sont toujours les plus intelligents ; il n'y a pas lieu de leur préférer d'autres, il n'y a pas d'alternative. Pensez à la Matriona de Soljénitsyne).

Il en est de même quant au bon sens : un vieux cliché veut qu'il ne soit que médiocre vertu, se repaissant de platitudes et ne pouvant aller au delà d'un horizon borné ; c'est qu'on le prend pour le simple sens commun,

1. Dans le *Journal* de Jules Renard.

lequel, en effet, lui ressemble assez, mais ne lui est que „compagnon de route" pour un bout de chemin, après quoi il s'en sépare et tourne en rond, alors que le bon sens, lui, rencontre des vérités insoupçonnées et souvent éclatantes. Descartes avait bien tort de dire, non toutefois sans un brin d'ironie, qu'il est la chose du monde la mieux partagée : il est au contraire incomparablement plus rare que l'intelligence et la suppose, du reste, nécessairement. S'il y a nombre d'intelligents manquant absolument de bon sens, le contraire n'est jamais vrai, car qui peut le plus peut le moins. Souvent le bon sens frôle le génie et, au demeurant, qu'est-ce donc que le génie sinon l'absolu du bon sens ? Le génie est rarement sophistiqué ni ne va chercher midi à quatorze heures, ou alors s'il le fait c'est à bon escient, soit par raillerie, soit visant un certain effet. D'aucuns ne veulent voir en Molière que ce qu'ils appellent „le gros bon sens" et en Goethe que de la platitude : „Goethe, d'une médiocrité *sans précédent*" dit Cioran en soulignant ces deux derniers mots, lesquels ne font qu'annuler l'épithète. J'ai trouvé chez Cocteau l'idée, que j'ai entendu dire par d'autres aussi, qu'Oronte, Trissotin, les précieuses étaient dans le vrai et que Molière s'en moquait bêtement, tout comme ces ignares qui ne pigent rien à Mallarmé. Je reviens à *Candide*. Dans ce petit livre grinçant, sec et amertumé il y a toutefois de quoi ne pas sombrer dans le pessimisme, il y a d'abord cet *allegro sostenuto* qui le parcourt d'un bout à l'autre et donne un aspect de papier mâché à tous ces malheurs trop réels et si lucidement perçus. Et il y a de la gentillesse et du bon sens. Naturellement, jamais l'un sans l'autre. En premier lieu la gentillesse et le bon sens de Candide, lesquels sont dans le fond la vraie leçon du livre. Puis la gentillesse de Paquette, jolie fille, d'abord servante en Westphalie puis putain à Venise, ayant donc exercé deux métiers foncièrement féminins, les seuls à la portée d'une pauvre créature comme elle. Ni Cunégonde ni la Vieille ne sont mieux loties, malgré leurs naissance si vertigineusement au dessus de celle de Paquette. C'est la vie ! Car la prostitution et la servitude sont trop souvent la seule ressource des femmes pour se tirer d'autres infortunes peut-être même pas pires.

Finalement, toute la troupe, à savoir : Candide, Cacambo, Martin, Pangloss, Cunégonde, la Vieille, frère

Giroflée et Paquette, meurtris par la vie, désabusés, assagis tant bine que mal, se résignant au labeur opiniâtre lequel, comme l'affirme un vieil adage, vient à bout de tout, assument courageusement l'existence et en surmontent les vicissitudes. Ils y trouvent sinon le bonheur, ni trop souvent la joie, ni même, peut-être, grand plaisir, du moins, selon l'expression de Giotto, „l'agréable fatigue qui vous prend le soir après une journée de bon travail".

II

Je sais bien qu'on n'aime plus Voltaire. Je connais des gens qui se réjouissent du fond du cœur à l'idée qu'il est depuis plus de deux siècles dans une chaudière remplie de poix bouillante, au fin fond de l'Enfer. On l'a pris en grippe, c'est le moins qu'on puisse dire. On déteste son rire, prétendument „sardonique", grimaçant, mauvais.

De nos jours, les hommes d'esprit ne sont plus, comme autrefois, rois de la société. On les tient pour des sans-cœur. Pas seulement les hommes d'esprit mais aussi tout simplement les rieurs sont mal vus. Il y a des rieurs stupides, c'est vrai ; il y a aussi le rire sinistre des méchants et des fous. Mais, ce nonobstant, je ne me fierais pour rien eu monde au cœur de qui ne sait pas rire.

Je sais le mal qu'à juste titre on peut dire de Voltaire. Je ne me suis pas privé non plus, à mon tour, d'en dire autant.

Cet homme, qui, bien sûr, était une sorte de génie, n'était pas moins aussi, comme bon nombre de ses pairs à l'époque, affligé d'une suffisance inébranlable qui lui oblitérait la compréhension de pas mal de choses. En voulant combattre les préjugés et la „superstition" il ne faisait trop souvent qu'en prendre la contrepartie et tomber de ce fait dans des préjugés de sens contraire. Il ne doutait absolument pas de son doute et sourtout *ne se doutait* de rien. Ce qu'il dit de la *Divine Comédie*, par exemple, et généralement sur l'art et la vie intellectuelle du Moyen Âge, est strictement consternant[1]. C'est Baudelaire qui, à ce propos, a le mot de la fin : „comme tous les paresseux – dit-il – Voltaire haïssait le mystère". Ce polygraphe impénitent était en fait un

1. *Essai sur les moeurs*, ch. LXXXII.

paresseux, mais un paresseux vivace, un paresseux sans repos, infatigable.

S'il avait été un „vrai flemmard", un contemplatif, il aurait sûrement moins écrit, mais il aurait pris son temps pour réfléchir peut-être plus attentivement aux mystères. Ce que fit Goethe, moins paresseux mais plus nonchalant (ce qui ne l'arrêta pas non plus d'écrire pas mal de pages excédentaires), flairant dans les superstitions un sens caché qu'il abordait avec curiosité et prudence. Il appartenait à cette dernière période du dix-huitième siècle où c'était justement par mode et paresse qu'on aimait le mystère. Il ne se laissait point, quant à lui, séduire par le faux car il avait le vrai sens du mystère et c'est pourquoi il écrivit la comédie *Der Grosskophta* où il se moquait cruellement de Cagliostro.

Avec son impatience paresseuse, Voltaire était fatalement superficiel, mais en revanche il rencontrait la profondeur à la faveur justement de ses impromptus incisifs. Alors c'était *Candide*.

III

Nous jugeons Voltaire à travers les deux cents et tant d'années qui se sont écoulées depuis sa mort. Pendant ce temps on a eu le romantisme, le néo-gothique, M-me de Krüdener, Kierkegaard, Dostoïevski, Bergson, Claudel, Mauriac, Bernanos, Maritain, Chestov, Unamuno, enfin, j'en passe, et des meilleurs, Jean-Paul II, par exemple. Tout cela rend le *Dictionnaire philosophique* assez minable intellectuellement. Nous avons retrouvé le pathétique, la foi, les expériences abyssales. Nous pensons plus profondément, nous pensons aussi être plus profonds.

Pourtant, si nous prenons ce *Dictionnaire philosophique* pour ce qu'il est, c'est-à-dire un document d'époque, sans y chercher des solutions philosophiques à notre convenance, et si par ailleurs nous ne voulons pas tomber à notre tour dans cette suffisance dont je parlais tout-à-l'heure, alors souvenons-nous que c'était quand même l'époque de Mozart et de Goethe (de Kant aussi, ne l'oublions pas). Cette époque avait ses limites de compréhension, comme en ont d'ailleurs par leur trop-plein les époques créatrices et n'en ont guère, ou presque pas, les époques alexandrines, dont la nôtre. Mais alors il siérait à celles-ci de comprendre aussi les incompréhensions dont font preuve celle-là.

C'était l'époque ou libertin et philosophe allaient de pair, mieux encore, ces termes étaient devenus interchangeables. Il est vrai que cette synonymie avait déjà eu un premier temps, un siècle auparavant, avec les disciples de Gassendi, mais ce n'étaient que des précurseurs. C'est maintenant que régnent „les philosophes", leur philosophie étant sensualiste et le libertinage, cela s'entend, sensuel. C'est aussi avec cette connotation qu'il faut prendre le genre du conte et du roman „philosophique", des *Lettres persanes* à *Jacques le fataliste* et plus loin jusqu'à *Justine ou les malheurs de la vertu*.

C'était l'époque du *rococo*. C'était aussi l'époque de l'*Encyclopédie*. De celle-ci on dit assez de mal de nos jours. Elle croyait à un tas de choses auxquelles on ne croit plus, au progrès notamment, au progrès par les sciences et les arts ! De plus, elle fut le ferment de la Révolution (*des révolutions !*).

(Je ne suis pas loin d'assumer ce point de vue, à ceci près que je le fais aujourd'hui, mais c'est à la place des contemporains qu'il faudrait se mettre pour en juger honnêtement.)

Enfin, elle était „voltairienne" ! C'est l'un des principaux reproches qu-on lui fait. Quant à moi, malgré mille réserves, j'aime à me dire encore voltairien, quoi qu'il en soit (j'avais quatorze ans quand je le devins subitement, j'en ai soixante-treize et je n'en démords pas). Il me plaît que Nietzsche ait dit de Voltaire „dieser *grand seigneur* des Geistes, das heisst : genau was ich selbst bin"[1]. Il me plaît aussi que des catholiques comme François Mauriac et Gustave Thibon font grand cas de Nietzsche et ne s'en cachent pas.

„Ecrasez l'infâme !" Que de centaines de milliers de fois Voltaire ne fut-il pas voué à toutes les Gémonies du monde pour cette exhortation ! Si l'on veut bien considérer les choses dans leur contexte historique, on peut se rendre compte que „l'infâme" n'était autre que ce que fut de nos jours dans les pays communistes „l'activiste du Parti". Une espèce de mouchard borné, délateur, moniteur „idéologique" bêtement et méchamment soupçonneux. Tout le combat mené par Voltaire contre cette vermine et les

1. „Ce grand seigneur de l'esprit, c'est-à-dire exactement ce que je suis moi-même."

affaires qu'elle suscitait, celles de Calas et du chevalier de La Barre, est le même que celui mené par Soljénitsyne et Andreï Sakharov pour les droits de l'homme. À chacune de ces époques „l'infâme" se trouvait dans le camp de l'inquisiteur.

Au vingtième siècle, l'éclosion et la prolifération de „l'infâme" ont trouvé les conditions politiquement et socialement les plus propices. Il y fut donc pire. Cela n'empêche que celui auquel s'en prenait Voltaire était pour l'époque au maximum de la malfaisance. Donc, génie littéraire mis à part, si nous admirons Soljénitsyne pour son courage civique, nous en devons autant à Voltaire.

IV

Toute comparaison est boiteuse, la mienne aussi, j'en conviens. Voltaire et Soljénitsyne sont tout ce qu'il y a de plus dissemblable, à tous points de vue. Sauf sur le rôle justicier qu'ils ont implacablement assumé et joué.

Quand je suis entré en prison, en 1959, on n'avait pas encore entendu parler de Soljénitsyne. Il m'aurait averti sur certaines embûches de la vie carcérale, des embûches d'ordre moral. Peut-être m'eût-il évité certaines erreurs, certains faux pas, mais finalement je me suis assez bien guidé par mes moyens et tout compte fait j'en suis sorti fortifié et, j'ose le croire, assagi.

La prison est, certes, à éviter, mais si elle vous échoit, autant en profiter comme d'une expérience extraordinaire. Enrichissante. (Encore faut-il en être capable.)

Tout n'est pas drôle, évidemment, dans cette expérience. Elle est au contraire conçue et organisée pour ne l'être pas du tout et ce serait blasphémer que d'en parler comme d'une farce. Il y a eu, en Europe comme ailleurs, de nos jours comme toujours, des lieux d'épouvante et d'horreur, où l'on torturait perpétuellement et où la mort était scrupuleusement gérée.

Mon périple pénitenciaire n'a cependant pas traversé les cercles extrêmes de cet enfer. Il n'arrivait pas à décourager fondamentalement mon penchant pour le rire, auquel je dois d'avoir heureusement surmonté cet épisode. Mon exutoire fut le rire. Et la souvenance de *Candide*, ce bréviaire pour le bon usage des malheurs.

FLAUBERT

Je crois qu'il y a deux règles d'or : on ne peut pas être écrivain si on s'aime trop ; on ne peut pas être romancier si on aime trop ses personnages.

(François Nourissier)

Il fallait de la candeur, voire du courage, au temps de ma jeunesse, pour oser en dire du bien. C'était de mise parmi les „intellectuels" de ne le tenir qu'en piètre estime.

Gide par exemple, à cette époque, se piquait de dédaigner le „style", tenu pour vain apprêt, et insérait dans la NRF, en tête du sommaire, ses „pages de journal" remplies à ras bords d'expectorations staliniennes ; dans ce même temps, il fait sortir *Nouvelles nourritures*, livre de la même farine, lequel lu aujourd'hui produit un effet prodigieusement canulardesque, mais passait alors pour quelque chose de sérieux, témoignage d'une conscience hardie et lucide. C'était le temps où un Bernard Groethuysen, oublié depuis, régentait les grands esprits de la France, enfin, ceux de la NRF, de Gide à Malraux. Ceux qui ne marchaient pas, même s'ils s'appelaient Mauriac ou Bernanos, n'étaient point considérés comme faisant à plein titre partie de ce que Jules Monnerot appela beaucoup plus tard „La France intellectuelle" (en un sens péjoratif).

Rejeter le „style" est une vieille rengaine, reprise parfois aussi par de bons écrivains qui en ont, quant à eux, sans y songer et se méprenant sur le terme. Mais par ailleurs, tous les gens prétendument profonds laissent entendre que la préoccupation du style est non seulement superfétatoire et rhétoricienne, mais encore (et c'est bien pis !) „réactionnaire". Ce sont naturellement ceux que Flaubert désignait comme „farceurs à idées". De son temps, il ne pouvait pas les appeler „idéologues", car ce

terme était encore le nom des disciples de Destutt de Tracy, mais de nos jours, après avoir connu à nos dépens les méfaits des idéologues et des „idéologies” qui ont tant sévi dans notre siècle, nous savons à quoi nous en tenir.

Il faut bien admettre que ce que l’on appelle communément „style” („faire du style”, ou bien „L’Art d’écrire enseigné en vingt leçons”, d’Antoine Albalat), c’est-à-dire le soi-disant „style” surajouté, fabriqué après coup et complaisamment déclamé, n’est que de la camelote, mais il n’en demeure pas moins qu’il n’y a pas d’art sans style.

Lorsqu’on qualifie de „styliste” un auteur, qu’entend-on par ce mot ? Pas un faiseur, bien sûr, mais parfois un bon faiseur. Car s’il y en a dont l’expression est instantanément éblouissante ou lapidaire (Saint-Simon ou Stendhal) il y en a d’autres qui obtiennent laborieusement des résultats non moins heureux (Cioran par exemple).

Mais voilà Flaubert, ce grand diable tant vitupéré et tellement vitupérant à son tour, faisant tant de cas de son „gueuloir” et s’esquintant à parfaire ses phrases : à part son œuvre proprement dite, il en laisse une autre, de loin plus étendue, écrite de façon impromptue, au courant de la plume et peut-être sans se relire, merveilleusement attachante, sa correspondance, que certains préfèrent à ses romans.

Préférer sa correspondance, c’est encore une manière de déprécier ses livres et de tenir pour vaine sa passion du style (d’autant que sa correspondance n’en manque pas non plus). Mais je soupçonne ceux qui prétendent la „préférer” de n’en pas faire cependant leur lecture familière et de ne la feuilleter que de temps à autre, par hasard ou pour y trouver certains détails piquants (ce qui n’a rien de mal, mais n’est pas tout). Cette correspondance donne une forte envie de lire ses livres et quoiqu’il s’agisse de deux registres passablement différents on y retrouve le même monde et les mêmes obsessions. Pour cet homme tellement communicatif et vital, qui vivait cependant la plupart du temps solitaire, la correspondance était l’expression de son „moi social”, de ses amitiés, de ses opinions, de ses goûts, tandis que ses romans étaient celle de son „moi profond”, de son

esprit créateur, lesquels ne sont jamais aussi étanches que le voulait Proust. La correspondance de Flaubert c'est au fond sa conversation, il était grand causeur, spirituel, perspicace, mélancolique, coléreux et très rieur. Si le style „c'est l'homme même" comme disait Buffon, alors il s'agit du style de deux „moi", celui du „moi social" fatalement spontané, impromptu, rapide, et celui du „moi profond" duquel il fallait évacuer toute pasion, toute subjectivité, toute application personelle, pour créer une réalité seconde, élaborée et quintessenciée.

On a voulu voir en Flaubert un esthète mais il en est le contraire. Il n'était nullement ce que nous appelons en Roumanie d'un terme péjoratif inventé par un de nos écrivains, Camil Petrescu, un „callophile", un enjoliveur, se gargarisant d'oiseuses trouvailles euphoniques. Sa préoccupation pour le style avait une finalité strictement fonctionnelle. Il savait que seule une phrase phonétiquement juste était en même temps juste de sens. On peut tomber sur pareille justesse de façon immédiate, soudaine, et c'était le cas de Flaubert dans sa correspondance ; c'est une heureuse rencontre, une disposition naturelle et empirique, c'est-à-dire du talent, voire du génie, et cela devrait évidemment suffire (Saint-Simon, N.icolas Iorga, j'en passe, et des meilleurs...). Mais la science de Flaubert (et celle de notre grand Caragiale) était l'acoustique de la pensée ; c'est bien une science et elle est essentielle pour la critique du langage et donc de l'intelligence.

Valéry avait dit quelque part qu'un écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots et c'est pourquoi il les cherche. Malgré tant d'écrasantes exceptions cette règle est vraie. Mais voilà ce même Valéry qui dit dans ses fameux cahiers : „Flaubert, cet infortuné, s'était fait croire qu'il existe une manière et une seule de décrire un porte-allumettes" (*Cahiers*, II, Pléiade, p. 1155). Valéry tenait toute description d'un objet, d'un lieu, d'un visage, pour absurde, comme si l'attention au détail, la perspicacité de la perception et l'exhaustivité de celle-ci n'étaient pas les conditions éliminatoires de l'art de l'écrivain ; il tenait d'ailleurs le roman pour un genre irrecevable et „l'observation" pour dénuée de sens ; alors

quoi ? qu'est-ce qui compte ? les „idées", évidemment, n'est-ce-pas ? Les vessies qu'on prend pour des lanternes. (*„Que fîtes-vous, cette nuit, / maîtresses de l'âme, Idées / courtisanes par ennui ? / Toujours sages, disent-elle..."* ; n'oublions pas non plus Mallarmé : *„Gloire du long désir, Idées..."*.) Toujours sages ? Je n'en crois rien et l'expérience historique depuis 1789 jusqu'à nos jours est là pour cautionner ma défiance. Les „idées" dont on fait tant de cas depuis Platon et Hegel ne sont généralement que des „idées reçues", et avant tout elles constituent un écran schématique et simplificateur, éclipsant le réel, c'est-à-dire, l'essence des choses. Elles constituent à vrai dire ce que Bachelard appelait un „obstacle épistémologique" (cf. *La formation de l'esprit scientifique*, 1938, pp. 14-16).

Valéry était un de ces intelligents par état, ou par „statut", qui se faisaient, depuis un siècle, un devoir de tenir Flaubert pour un imbécile : *„Bouvard et Pécuchet*, livre assez bête, comme son auteur l'était..." dit-il encore dans ses cahiers (*ibid.*, p. 1165). C'est une longue histoire que celle de la bêtise de Flaubert. Elle prend son départ depuis Anatole France, qui l'a declenchée par un mouvement d'humeur, par un caprice parfaitement stupide car il était le dernier qualifié pour cela. „Cet homme... n'était pas intelligent... à l'entendre débiter d'une voix terrible des aphorismes ineptes et des théories obscures"... etc., voilà ce qu'il avait trouvé à dire sur celui qui par son œuvre, sa pensée et la forme de son esprit, le justifiait le mieux et constituait d'avance la meilleure défense contre le discrédit non moins stupide dont il est l'objet, lui, Anatole France, depuis trois quarts de siècle. (Souvenons-nous, par ailleurs, de ce qu'avait écrit en son temps Anatole France à propos de Baudelaire et de Verlaine : en matière de jugements ineptes on ne saurait mieux faire.)

Le cliché sur l'inintelligence de Flaubert n'a fait, depuis, qu'aller son train. Mon grand ami et maître, feu Constantin Noïca, le fameux philosophe (un apôtre de l'Idée, avec „i" majuscule, s'entend), n'a pas hésité à écrire et laisser imprimer, il y a à peine plus d'une dizaine d'années, ces mots : *„L'éducation sentimentale*, le plus mauvais livre de la culture européenne". Le manuel de littérature française qu'avait eu Noïca au

lycée Spiru Haret de Bucarest, manuel excellent d'ailleurs, que j'ai eu également dix ans plus tard, au même lycée, avec le même excellent professeur, Joseph Frollo, disciple de Brunetière, nous enseignait que *L'éducation sentimentale* était un roman manqué (ce jugement se retrouvant chez Lanson et Doumic). Tous ces manuels et ces jugements ne faisaient que reprendre et perpétuer la vielle hargne de Barbey d'Aurevilly et Saint René Taillandier, ayant eu gain de cause à l'époque grâce à l'insouci flaubertien pour toute forme de publicité ou action, comme nous dirions aujourd'hui, „médiatique". Nul, depuis, n'avait pris garde (et j'en veux principalement à Noïca) aux remarques décisives de Proust sur *l'éducation sentimentale* et en général sur le style de Flaubert.

La rancœur de Barbey à l'égard de Flaubert s'explique assez par les caractères très différents de ces deux Normands, surtout par l'intolérance du premier. Légitimiste et catholique, de plus, nécessiteux, celui-ci ne pouvait „gober" le supposé positivisme de Flaubert, son attachement strictement personnel et nullement politique au Second Empire, et ni, naturellement, l'aisance dans laquelle il avait vécu jusqu'à sa ruine et même après. Quoique je penche plutôt pour les positions du premier et malgré mon admiration pour son imense talent, je ne puis m'empêcher de trouver qu'il était quand même un personnage grotesque avec les allures qu'il se donnait de „connétable des Lettres". Et, ma foi, assez antipathique, quoique sa vie personnelle devrait commander à son égard à part l'admiration littéraire, de la sympathie humaine. Enfin, je ne puis également m'empêcher de penser que le mécréant Flaubert était plus près de Dieu, par sa *gentillesse*, sa bonté, sa compréhension d'autrui, tout ronchonneur et braillard qu'il était. Enfin, passons. Pour en revenir à Valéry et à l'extrême suffisance, la ridicule hauteur avec laquelle il parle de Flaubert, je m'étonne toujours qu'il ait pu écrire cette phrase compromettante le définissant lui-même à travers son alter ego, M. Teste : „la bêtise n'est pas mon fort". Il donne cela comme une devise de l'intelligence même. Mais cela dévoile un notable déficit

de sens critique, au demeurant un déficit d'intelligence. C'est sur soi-même et sur ses proches que l'on peut faire, si l'on y prête attention et si l'on n'est pas dépourvu de sagacité, l'étude de la bêtise humaine. Car nul n'est exempt de bêtise, c'est ce qu'il faut d'abord comprendre. Le premier acte intelligent que l'être humain effectue, si seulement il lui est donné de pouvoir l'effectuer, c'est de démêler sa propre bêtise et celle de ses proches immédiats. Cela se passe entre quatre ans et le début de la scolarité, époque à laquelle l'action sociale d'abêtissement commence à agir. Ceux dont la faculté d'autocritique (plus exactement d'autodérision) survit à la scolarité, sont les vrais lucides. Pour ceux-ci, la bêtise est justement leur fort. Car essentiellement l'humanité ne se divise point en riches et pauvres, en exploiteurs et exploités, et autres doublets catégoriels, mais en bêtes et intelligents. Les premiers, on en sait quelque chose, on sait qu'ils le sont constamment, on peut se rendre compte de leur homogénéité, de leur solidarité spontanée ; il suffit, dans une assemblée, de dire du mal, en général sur la bêtise, même sans donner de noms, et vous verrez qu'immanquablement il y en aura quelques--uns qui prendront vos propos en mauvais part. Il faut aussi ajouter qu'ils ont un instinct qui les avertit infailliblement de la proximité de l'intelligence comme d'un péril mortel contre lequel ils se mobilisent spontanément et impitoyablement. Mais l'intelligence, qu'est-elle donc ? C'est-à-dire : qu'est-ce qu'un intelligent ? Eh bien, tout pesé et maintenant, „au soir de la pensée" comme aurait dit Clemenceau, j'affirme ceci : un intelligent est un sot qui s'éveille de temps à autre, à des intervalles plus ou moins fréquents et pour une durée plus ou moins longue, mais jamais constante. C'est dans ces moments privilégiés que fonctionne si heureusement son esprit, avec cet effet lumineux et salutaire sur les individus et la société. Mais ces heureux moments ne sont ni synchrones ni toujours d'intensité égale chez tous les individus qui en sont capables et c'est pourquoi si souvent ils méjugent les uns des autres.

Si nous sommes conscients de cela, si nous en tenons compte dans nos projets, nos analyses et nos jugements, si nous savons que nous sommes foncièrement bêtes et

si, sachant cela, nous sommes capables dans nos moments de lucidité, de reconstituer mentalement le fonctionnement de notre propre bêtise, en ayant donc raison de notre amour-propre, alors nous pouvons nous targuer à juste titre d'avoir franchi un pas décisif dans la connaissance de l'humain et aussi d'être à l'abri des surenchères et des illusions de la vanité. C'était le cas de Flaubert.

Cependant, il peut se trouver qu'un intelligent, je veux dire, quelqu'un se trouvant dans cet état d'intelligence et ignorant encore le caractère tout de même transitoire de cet état, épaté de soi-même et aimant briller, s'efforce de s'y maintenir perpétuellement et s'épreint à cette fin. C'était parfois le cas de Paul Valéry. Pourtant, nul ne peut être intelligent délibérément, on ne l'est jamais à volonté mais seulement *par la grâce de Dieu*. Et cette grâce n'est que récurrente.

L'impatience d'avoir quelque chose à dire, la contraction de l'esprit pour trouver à toute force quelque nuance ou introduire quelque distinguo agissent en porte-à-faux. L'intelligence peut apporter de la gloire mais ne fonctionne pas à cette fin ; elle est en tant que telle essentiellement désintéressée, même lorsqu'elle s'emploie à défendre quelque intérêt.

Il y avait pas mal d'esbroufe dans le genre que souvent Valéry se donnait, celui d'un esprit pur se contentant de déceler dès le principe tout fonctionnement d'un acte intellectuel et d'en énoncer la formulation abstraite tout en dédaignant d'aller plus loin en la matière. Il y a bien de la pose dans les allures mathématiciennes qu'il prenait et une disproportion évidente entre le cas qu'il en faisait (et laissait faire) et ce qu'elles signifiaient effectivement ; je veux bien croire que les équations sur son tableau noir, dans son austère chambre d'étudiant de la rue Gay-Lussac lui procuraient, comme jeu, de la satisfaction intellectuelle, mais je ne vois absolument pas en quoi cela l'avançait dans *son faire*. Ce titre de „poète-mathématicien" que certains lui donnent et que d'autres prennent à la lettre est positivement risible. (En fait, il était licencié en droit, comme tout le monde, je veux dire comme moi, comme bien d'autres, dont peut-être vous et aussi comme Goethe.)

Oh, je n'aurais jamais voulu en arriver là, j'admire Valéry et trouve que sa poésie est aujourd'hui prisée au-dessous de son mérite ; quant à ses écrits en prose, ils sont parmi les plus clairvoyants et donc les plus beaux de notre siècle. Mais il veut se montrer perpétuellement intelligent et il aurait dû savoir que c'est une gageure intenable. Et puis, ce qu'il dit de Flaubert, ce sont les propos d'un suiveur de la mode, ce sont des propos issus de ses fatales suspensions d'intelligence.

En vérité il était le contraire d'un suiveur de la mode, sans quoi il n'aurait pu porter un regard tellement lucide sur le monde actuel. Non, mais il avait quand même accepté sur Flaubert un jugement tout fait. Et cela à cause d'un très grave manquement, une contradiction fondamentale : il s'était établi spécialiste de l'intelligence mais n'était guère doué pour en fair la critique, la bêtise n'étant pas son fort.

En revanche, Flaubert était littéralement fasciné par la bêtise, tout comme Caragiale. (On pourrait peut-être leur adjoindre Tchékhov.) Et quelle fascination, quel envoûtement, quels inépuisables délices aussi bien que d'hyperboliques colères ne lui faisait-elle pas éprouver ! „Héneaurmes" ! Et quelles réjouissances ne tirait-il pas avec ses amis de la mythologie du Garçon, personnage non moins fabuleux que la Tarasque ou le Carnaval.

Mais remarquons d'abord que ce n'est pas la bêtise de Charles Bovary qui sollicite la curiosité de Flaubert, elle n'est pour lui qu'un phénomène matériel, comme un quelconque objet. Ni même celle de l'abbé Bournisien, encore que celui-ci détienne une autorité et représente, somme toute, une „idéologie".

La bêtise ne l'intéresse qu'à partir d'un certain niveau de prétention : la bêtise sous l'espèce de la platitude, digne de figurer dans un *Dictionnaire des idées reçues* ou dans un sottisier.

Il n'y a pas que la bêtise, il y a aussi, au-dessus d'elle, la médiocrité, d'ordinaire plus délicate et partant plus vulnérable. La platitude est le propre des deux, mais si elle revêt, dans la bêtise, un caractère plutôt positiviste et donc plus établi, elle a souvent, dans l'autre cas, un penchant pour „l'idéal" et „l'amour du beau",

choses plus vagues. C'est le rapport entre M. Homais et Emma Bovary : caractères différents, platitude commune.

Flaubert aurait tout aussi bien pu dire : „M. Homais, c'est moi !" mais il allait au plus pressé. C'est ce qu'on appelle sa propre „tentation romantique" qu'il s'agissait d'abord de dénoncer. C'est par ce penchant qu'on glisse le plus étourdiment dans l'emphase et le creux. C'est par là que la platitude s'euphémise et que l'illusion se conforte. On peut plus aisément se défendre contre sa propre bêtise, on peut en rire, la lucidité et l'humour sont ses anticorps. Il n'en est pas de même quant à notre propre médiocrité. D'abord, c'est plus malaisé de s'en apercevoir et infiniment plus décevant. Puis, elle se prête beaucoup moins à un rire franc, l'humour n'y est que d'un faible recours.

Homais est le sommet de la bêtise humaine, lequel sommet se devait absolument d'être scientifique. Dans toute la littérature universelle, il n'y a pas d'autre exemple plus parfait, plus décisif de la bêtise, de sa magnificence et de son venin. Les âneries que débite Homais sur ce ton péremptoire et railleur ne sont que l'aboutissement de certains points de vue et opinions que partageait aussi Flaubert, l'anticléricalisme par exemple. Issu d'une famille de médecins, donc d'un milieu scientiste, d'esprit expérimentateur et positif (qu'il contrebalançait par ses élans lyriques et aussi, par ailleurs, par son relativisme voltairien) il ne se trouvait pas au départ très éloigné de Homais, ce chef de file de la „gauche intellectuelle".

Mais son relativisme le retient de pousser ces points de vue à leurs ultimes conséquences. Tout catéchisme idéologique lui répugne. Dans une lettre à sa nièce Caroline, il dit ceci : „Bref, je trouve le matérialisme et le spiritualisme deux impertinences égales" (Paris, le 23 mai 1868 ; les trois derniers mots soulignés dans le texte ; *Correspondance* III, Pléiade, p. 738). Qui en dira autant, soixante ans plus tard ? C'est Paul Valéry, lors d'une recontre avec le père Teilhard de Chardin, en qualifiant de „deux thèses vaines", le spiritualisme et le matérialisme (cf. *Œuvres* II, Pléiade, p. 51). Ajoutons à cela cette phrase de Marguerite Yourcenar (dans son livre d'entretiens *Les Yeux Ouverts*) : „le matérialiste,

par un curieux paradoxe, ignore cette chose imense et divine que nous appelons la matière”. Cette chose immense et divine est le thème final de *La tentation de Saint--Antoine*.

Un matérialiste conséquent est un idéologue, c’est-à-dire quelqu’un qui ne peut qu’ignorer ce qui est divin ; c’est le cas de M. Homais, et pas moins, en dernier ressort, celui de l’abbé Bournisien. (Remarquons en passant que ce duo d’idéologues composé d’un homme de l’art et d’un curé n’est pas sans précédent : voir le barbier et le curé dans *Don Quichotte*, le chirurgien et le pasteur dans *Hermann et Dorothée* de Goethe etc.)

Flaubert n’était peut-être pas matérialiste, il penchait vraisemblablement pour une philosophie sensualiste sans pour autant l’assumer expressément. Dans une lettre à Louis Bouilhet, du 4 septembre 1850, il dit ceci, qui est crucial : „oui, mon ami, la bêtise consiste à vouloir conclure”.

Vouloir conclure, c’est d’abord être assoiffé de certitude et puis s’y précipiter, comme tout assoiffé. Or, s’il est possible de toucher instantanément juste par un raisonnement décoché comme une flêche, cela n’est, en revanche, jamais possible à la hâte. Mais en fait, ce n’est pas du raisonnement que se soucie l’assoiffé de certitude mais de la conclusion. On peut même dire qu’elle précède le raisonnement, ou que celui-ci n’est que prétexte à une conclusion. La conclusion est un a priori pour l’assoiffé de certitude, c’est-à-dire pour l’idéologue. Toute idéologie n’est qu’un répertoire de conclusions. Car l’idéologie est toujours téléologique. Ce ne sont jamais les arguments d’un programme qui réunissent des partisans mais les conclusions ; les alliances se fondent sur la base des conclusions adoptées (car elles ne se „tirent” point, elles „s’adoptent”). Qu’il s’agisse d’un livre, d’un article, de quelque ouvrage que ce soit, on s’enquiert d’abord de savoir quelle en est la conclusion : si elle agrée, à la bonne heure ! sinon on le voue au gémonies et c’en est dit !

L’idéologue ne supporte pas le doute ; il lui faut la terre ferme ; il n’a pas le pied marin. Immanquablement, il déteste Montaigne. Il est conséquent et généralement austère. Ses vues sont univoques : le vouloir conclure réduit la pensée au cliché et la morale au slogan. Le

contraire de l'idéologue, c'est l'encyclopédiste, lequel est, en revanche, polytropique et illimité ; c'est l'impossibilité de s'arrêter à une conclusion, de parfaire la connaissance, de souscrire à une doctrine. Subissant l'attrait du complémentaire, de la diférence, il parcourt une suite d'options provisoires. Son affaire est de connaître le plus de doctrines sans en épouser aucune, tout comme Don Juan n'épouse aucune de ses *mille e tré*. Flaubert était habité par cet esprit, naturellement éclectique mais nullement conciliateur, d'où ses contradictions, ses querelles, ses colères et ses rigolades. (Il faudrait remarquer que ceux qu'on appelle „les Encyclopédistes", Diderot, d'Alembert etc., étaient des gens à conclusions, en dernier ressort des militants. Il faut par ailleurs remarquer aussi, rien n'étant ni pur absolu, que l'on peut, naturellement, en tant qu'individu, avoir ses opinions, ses points de vue, ses préférences, voire sa foi, tout en étant comme attitude intellectuelle et vision du monde un esprit encyclopédique.)

Le démon encyclopédique, lequel est celui de l'érudition, avait possédé Flaubert depuis *Smarh*, et les versions successives de *La tentation de Saint-Antoine*, à travers *Salammbô* jusqu'à *Bouvard et Pécuchet*, sur lequel il mourut. *La Tentation* représente le déchaînement effréné d'un donjuanisme des doctrines, des gnoses, des mythes et des thérapeutiques du monde alexandrin ; si, comme je l'ai tout à l'heure suggéré, Flaubert avait probablement transféré à Homais, en les chargeant à l'extrême, certains caractères tirés de sa propre connaissance de soi, il aurait par ailleurs pu dire aussi : „Saint-Antoine, c'est moi", la dose d'autodérision étant cette fois-ci infime – néanmoins pas absente.

À l'instar de Don Quichotte qu'il aimait tant, Flaubert ne craignait pas le ridicule et pour peu qu'il en découvrît en lui-même, il était le premier à s'en amuser à ses propres dépens.

Son penchant naturel pour la connaissance et sa répugnance pour le vouloir conclure ne l'empêchaient pas de voir les embûches et les ridicules de l'encyclopédisme, en premier lieu la suffisance et la cuistrerie, entraves à l'acte de connaître et traits saillants de M. Homais, dont le répertoire de conclusions n'est composé que des blocages de cet acte. En second lieu, la compilation.

La compilation, parfois utilement vulgarisatrice, mais plus souvent simple embouteillage de résumés et de fiches est le propre des savants dénués d'intelligence et d'esprit critique ; c'est l'encyclopédisme des imbéciles.

Un livre sorti chez Grasset en l'automne 1990 porte ce titre : *Bouvard, Flaubert et Pécuchet*. L'auteur, Roger Kempf, introduisant Flaubert dans cette triplette avec les deux commis retraités, voulait faire entendre, ce qui du reste allait de soi, que ceux-ci sont issus de leur auteur par scissiparité.

De toute évidence Flaubert aurait derechef pu dire (au fond il l'a dit par le sujet même du livre et c'était le mot de la fin) : „Bouvard et Pécuchet, c'est moi !" Les deux commis ne sont qu'un même personnage, la réduplication étant demandée pour l'effet risible, selon un modèle classique et assuré. Il fallait par ailleurs qu'ils fussent deux pour la vérification mutuelle de leur labeur et délibérer de façon suivie sur la matière et la méthode de leur vaste entreprise scientifique et expérimentale. Cette comédie intellectuelle, cette somme de la bêtise scientiste, cette dénonciation de l'outrecuidance encyclopédique, c'est la réplique donnée par Flaubert à son époque, en s'en gaussant à commencer par lui-même.

Valéry, dans ce même passage de ses cahiers où il déclare *Bouvard et Pécuchet* „livre assez bête, comme son auteur l'était", ajoute : „Il fallait prendre non un couple d'imbéciles, mais faire voir la bêtise des plus grands, la bêtise de Pascal, celle de Kant, sur leur propre théâtre" (*Cahiers* II, Pléiade, p. 1075). Il résulte de cette critique que Valéry n'ignorait point qu'un génie peut aussi être bête, ce qui implique l'éventualité que lui-même n'était pas à l'abri de ce risque, ce qui, de sa part, n'est pas moins une preuve de modestie assez inattendue. Mais le thème de Flaubert n'est point cette banalité ; son thème c'est la bêtise foncière et primordiale de l'être humain, y compris la sienne. S'il avait fait le choix proposé par Valéry, quel ton aurait-il du prendre pour déclarer : „Kant, c'est moi, Pascal, c'est moi" ?

Ou bien, cette prémonition : „Paul Valéry, c'est moi !".

LES YEUX DE VANESSA

Des yeux pers, lumineux, grands ouverts au point de donner une sensation de nudité. Le regard émouvant d'un être prêt à se livrer sans méfiance. Une femme adorable, déjà sur le retour (comme le temps s'accélère à partir de la cinquantaine !) –, une femme adorable, dont la beauté, qui fut grande, est encore là mais commence à s'ignorer, avec la sage humilité de qui revient de bien des choses et en premier lieu de tout souci de soi-même.

C'est Vanessa Redgrave, la grande actrice anglaise, qu'on a pu voir et entendre à Paris, en septembre dernier sur France 2, en compagnie de deux cinéastes d'Europe de l'Est, dans l'émission de Bernard Pivot. Interrogée par celui-ci, elle parlait de sa vie de comédienne, de sa vie tout court, de ses amis, de ses opinions. Elle met sa célébrité, dont elle ne se grise plus mais qui est un fait objectif, au service de la lutte pour plus de justice dans le monde. Elle est d'une bonne foi évidente, on n'en peut douter, cela se voit à la franchise de son regard.

Il y a des comédiennes que l'on admire sans réserve, comme la Berma de Proust, mais dont on ne tombe pas amoureux, et puis il y a celles qui vous poignent le cœur. Rien d'impur en cela. Il s'agit d'un des trois éléments qui selon Aristote constituent l'émotion tragique, la pitié, plus exactement devrait-on dire : la compassion, ce qui signifie : partager la souffrance. C'est la beauté féminine qui produit normalement cet effet (sur les „âmes bien nées", cela s'entend) car elle est l'image même de la vulnérabilité. Aimer une actrice qu'on n'a vue que sur l'écran ou sur la scène est en essence la même chose qu'aimer Anna Karénine, la belle Hélène ou la Gretchen de Goethe, à ceci près que l'actrice est quand même une femme en chair et en os (mais les héroïnes de la littérature ne sont pas moins, dans l'absolu, des femmes tout aussi réelles). Les unes commes les autres nous sont parfaitement accessibles dans l'imaginaire, mieux :

elles nous sont livrées sans conditions. Mais ces amours demeurent innocentes, même en nous inspirant les désirs et les pensées qu'on peut deviner ; elles n'empiètent pas sur notre vie amoureuse „concrète", au contraire, elles représentent des repères pour la vérification de notre choix.

Je n'avais vu Vanessa Redgrave qu'au cinéma et, naturellement, j'étais tombé amoureux d'elle. Je le suis toujours, comme je le suis de Maria Schell et de Romy Schneider, c'est vraisemblablement dû aux yeux bouleversants de ces trois actrices (car, voyez-vous, on peut en aimer plusieurs en même temps).

D'avoir revu Vanessa sur la TV m'a ravivé ce sentiment ; c'est pourquoi en l'entendant se dire en toute innocence encore marxiste, *à l'heure qu'il est*, m'a fait tiquer mais il ne m'est guère possible de lui en vouloir.

Il est vrai d'ailleurs que dans nombre d'universités américaines, par exemple, sévissent actuellement les engouements : marxiste-léniniste, trotskiste, maoïste et autres extrémismes de gauche, entre lesquels l'impatience de la pensée n'a que l'embarras du choix. Il est vrai aussi que Vanessa n'a pas beaucoup trop longtemps tardé à se rendre compte de la scélératesse du stalinisme, en jetant par conséquent son dévolu sur le trotskisme, qui la vaut bien, cette scélératesse, mais qui n'ayant pu faire qu'au tout début les preuves de ce dont il aurait été capable, personne n'étant plus là pour s'en souvenir, a donc beau jeu de séduire quelques esthètes de l'engagement révolutionnaire. Elle proclame quelque part, la charmante Vanessa, dans son livre récemment sorti en France (*Une autobiographie*, Robert Laffont), la „nécessité absolue du marxisme" ; elle s'astreint assidûment à l'étude de la dialectique, ravie par l'unité de ses contraires. Tout cela est désarmant de la part d'un être si génial par ailleurs.

L'utopie concentrationnaire

Il faut bien lui concéder que le marxisme a eu un poids énorme dans l'histoire de ce siècle et qu'il ne manque ni d'analyses pertinentes (principalement dans le premier tome du *Capital*), ni d'un acquis doctrinal qu'il est illicite d'ignorer. Il est cependant rongé mortellement par la multitude de préjugés qu'il avance („l'opium du peuple",

par exemple, mais il regorge de ce que Nietzsche appelait „le philistinisme culturel”) : des contre-préjugés scientistes, à la M. Homais, non moins ineptes que ceux qu’il prétendait secouer. Au demeurant, tout comme Dostoïevski avait eu la clairvoyance du socialisme, c’est Flaubert qui a eu celle du binôme Marx-Engels dans *Bouvard et Pécuchet*. Le catéchisme marxiste est proprement un *Dictionnaire des idées reçues*. C’est-à-dire un répertoire de „conclusions” non pas déduites mais adoptées.

Je n’ai su qu’aujourd’hui la bonté de ton cœur : c’est un beau vers dont j’ai oublié l’auteur et le contexte. La bonté du vôtre, chère Vanessa Redgrave, je l’ai sue dès le premier instant que je vous ai vue : il n’est que de regarder vos yeux. Vous pensez aux déshérités et aux ouvriers, pour qui, comme le dit cette Nadine dans le roman de Simone de Beauvoir, les agréments de la vie et même la contemplation des beaux sites sont un luxe inaccessible, ce qui lui gâte tout plaisir d’en jouir et ternit à ses yeux la personne de son amant, lequel ne pousse pas si loin ses débats de conscience. Vous êtes à votre tour prête d’en avoir honte et de vous en priver. Je comprends ce sentiment, je l’ai éprouvé moi aussi, en pensant aux Cambodgiens sous Pol Pot et ensuite sous l’occupation vietnamienne, en pensant aux Vietnamiens aussi, aux Coréens du Nord, aux Cubains (j’y ai été en 1974 : leurs seuls exutoires étaient la musique et la danse effrénées, où il entrait visiblement un besoin d’oubli ; la beauté des sites n’était sans flétrissure que pour les visiteurs bernés – dont moi ; les secrets du système carcéral castriste n’étaient pas encore dévoilés). En pensant, comme dit Baudelaire, *à bien d’autres encore*..., à bien d’autres vivant sous la surveillance policière de quelque Big Brother mettant en œuvre une utopie concentrationnaire. Car une utopie mise en œuvre, marxiste ou pas, ne saurait être que concentrationnaire. Même l’utopie anarchiste.

En pensant à l’Europe de l’Est, dont Roosevelt et Churchill, sans contrainte aucune, uniquement pour lui complaire, ont fait cadeau à Staline ; en pensant aux vies broyées de plus d’une centaine de millions d’Européens (sans compter les Russes, pour lesquels les goulags ont commencé immédiatement après la Révolution d’octobre que Mary Pickford, Douglas Fairbanks senior, Isadora Duncan et tant d’autres ont salué avec l’enthousiasme

que vous dites ; il ne faut d'ailleurs pas leur en vouloir, ils ne savaient rien et leur cœur était bon, assurément). Vous parlez dans votre livre des exactions et des atrocités comises par l'armée blanche ; d'accord. Mais la rouge, dont vous ne dites rien, pensez-vous qu'elle se conduisait mieux ? Dans une guerre civile l'inhumanité est sans limites, dans tous les camps, vous ne pouvez pas ignorer cela.

En pensant, *last but not least*, à ceux et celles de mes compatriotes, immensément nombreux, qui ont connu les cachots et les chambres d'interrogatoires du communisme triomphant, installé pour mille ans et pensant n'avoir jamais de comptes à rendre.

Une vieille dame à Stevenage

Depuis de longues années vit à Stevenage, au nord de Londres, une vieille dame, Mrs Westwater, veuve d'un physicien atomiste britannique. Compte tenu de la bonté de votre cœur et de votre grande intelligence *artistique*, je vous exhorterais, avec votre permission, Vanessa Redgrave, d'essayer de la voir. Je dis essayer, car elle est souvent internée pour traitement de crises hallucinatoires, conséquences lointaines des tortures subies entre 1945 et 1947 dans une prison de Roumanie. Elle est d'origine roumaine ; jadis, quand je l'ai connue, elle avait 23 ans, était étudiante en droit et faisait de la critique de cinéma. C'était une jeune femme très jolie, blonde, frêle comme une chevrette, gaie, intelligente, sans prétentions d'aucune sorte, sauf qu'elle étaient heureuse de se faire imprimer. En plus, comme cela c'est avéré par la suite, d'un courage à toute épreuve. Non qu'elle n'eût pas peur, comme c'est humainement naturel, mais durant les effroyables tourments qui lui furent infligés, elle demeurait, en pleine frénésie de la souffrance, obstinément butée à cette seule pensée : pour rien au monde, à aucun prix, quoi qu'elle dût souffrir, ne donner aucun nom, n'acquiescer à rien, ne rien signer. Les crises hallucinatoires qui la terrassent de façon récurrente sont dues moins au souvenir de ces supplices qu'à celui des matons avinés et lubriques ayant toute licence, pendant la nuit, d'abuser des jeunes détenues.

Evidemment, elle n'est pas le seul exemple de ce genre, il y en eut un immense nombre, hommes et femmes,

dans l'Europe de l'Est comme ailleurs, pas seulement dans les pays communistes. Si je vous parle d'elle, chère Vanessa Redgrave, c'est d'abord qu'elle ne vit pas loin de Londres et que vous pourriez éventuellement la connaître, vous qui avez assumé, en complément de votre génie de comédienne, un dévouement acharné, quoique, selon moi, naïf (ce qui d'ailleurs ne fait que prouver votre sincérité), à la lutte contre l'injustice et l'oppression. Je vous parle d'elle, secondement, parce qu'après sa fuite aventureuse, devant la perspective d'une nouvelle incarcération, elle a publié en France, en 1952, sous son nom de jeune fille, Adriana Georgescu, un livre, *Au commencement était la fin* (éd. Hachette) dans lequel elle donne un témoignage vif et prenant sur le système carcéral programmatiquement sadique introduit par les communistes (je vous accorde qu'ils n'en ont pas le monopole, mais néanmoins les performances les plus écrasantes). Mais l'essentiel de ce livre est, avec son réalisme bouleversant, l'exquise gentillesse féminine, la pudeur de ne pas se faire valoir, ni d'apitoyer, celle aussi de ne pas aller plus loin que l'allusion quant aux agressions sexuelles. Et une légère teinte d'humour tempérant l'atrocité du récit.

Lors de la parution de ce livre en France, l'ambassade roumaine en acheta presque tout le tirage, mais un certain nombre d'exemplaires put échapper à cette manœuvre. Il eut un certain écho mais assez restreint. La „gauche intellectuelle" dominait, avec vos amis Sartre et Beauvoir, et ne pouvait, au mieux, qu'ignorer un tel livre, lequel, à leurs yeux, n'aurait pu que passer pour de la propagande „impérialiste" et celle qui l'écrivit pour une „fasciste". Et une „chienne" : „Un anticommuniste est un chien", avait dit Sartre (donc : Soljénitsyne, chien ; Pasternak, chien ; Chafarévitch, chien ; Vladimir Boukovski, chien ; chiens tous les *zek* et les torturés des prisons communistes ; le mouvement Solidarnosc, chiennerie ; et ainsi de suite, si l'on tire les conséquences logiques de cet odieux slogan par lequel, avec sa pièce inepte *Nekrassov* et autres textes et gestes, la mémoire de ce demi-génie demeurera toujours ignominieusement entachée).

Je sais bien, chère Vanessa Redgrave, vous le dites dans votre autobiographie et l'avez réitéré à l'émission de Bernard Pivot, que vous réprouvez le stalinisme et

tous ses méfaits. Mais croyez-vous qu'il pouvait être seul responsable des horreurs qui se reproduisent immanquablement partout où le marxisme s'instaure ? Mon compatriote et ami Lucien Pintilié, artiste génial lui aussi, vous a répondu dans la même émission que la source du mal ne se ramène guère à une période historique, pour longue et cruelle qu'elle fût, mais se trouve dès le principe dans l'essence démoniaque de l'utopie, celle de l'organisation forcée d'un „Bien" abstraitement supposé et du forgeage, fatalement monstrueux, d'un „homme nouveau" (dont le nazisme voulait également imposer une variante).

Une question de morale

Vanessa Redgrave, enfant merveilleuse d'une grande dynastie de comédiens comme en a tant données l'Angleterre, vous qui avez grandi sous l'empire du verbe shakespearien, dans les dictions splendides de ces comédiens, vous qui fûtes à vingt-quatre ans une Rosalinde mémorable, la première Rosalinde aux pieds nus (exemple suivi trois ans plus tard en Roumanie, dans une interprétation à son tour mémorable), vous avez droit en politique à ce qui me semble erreur, car vous n'en commettez jamais dans votre art ; croyez-moi et surtout croyez celui qui l'a dit le premier : c'est la beauté qui sauvera le monde. Il ne s'agit pas d'esthétique, il s'agit de la morale.

Vous parlez, un peu à la légère, dans votre livre, de „l'horrible" morale de la douleur que prône le Nouveau Testament. Mais non, voyons, il prône une morale de la joie, une morale du bonheur, lesquels ne sont accessibles qu'à celui qui, le cas échéant, assume la douleur. Songez à la joie qu'a dû ressentir Mrs Westwater, brisée par des torrents de douleurs mais n'ayant pas trahi, n'ayant pas perdu son âme. Ce que votre ami fidèle Tennessee Williams a écrit dans une lettre à propos de vous, quand vous vous trouviez dans un moment difficile et il allait vous rejoindre, que „c'était parce que, en tant qu'artiste, vous savez partager les souffrances humaines" et il ne voulait pas vous laisser „les affronter seule", c'est exactement la morale du Nouveau Testament[1].

1. Apărut în cotidianul „L'Express" din Neuchâtel, 6 octombrie 1992.

PLUS FORT QUE LA MORT

Nous ne jouissons que des êtres et le reste n'est rien.

Vauvenargues

Toute l'œuvre dramatique d'Eugène Ionesco se trouve en puissance dans son premier livre (*Nu*, Bucarest, 1934 ; *Non*, tr. fr. Paris, 1986) et finalement quintessenciée dans son dernier (*La Quête intermittente*, Paris, 1987), deux livres fabuleux, époustouflants et pathétiques. Ces deux livres n'ont pourtant rien à voir avec le théâtre.

Le premier est un livre de critique littéraire, le dernier un journal. Mais ni le premier n'est au fond de la critique littéraire, ni le dernier un vrai journal.

La parution de *Non* avait soulevé dans la vie littéraire roumaine un tollé sans précédent. L'auteur (25 ans) prenait à partie quelques-unes des gloires les plus établies et en faisait une hécatombe de rois de carnaval. Avec une verve irrévérencieuse endiablée, une férocité aussi implacable que jouée, il réduisait à néant (ou, pis encore, à presque rien) des auteurs des plus admirés. Tout cela d'une cocasserie inénarrable, d'une espièglerie bouffonne sans bornes. Au beau milieu d'une „étude" destructrice sur l'un des poètes les plus illustres de l'époque, une note en bas de page avertit que venant de relire l'œuvre de ce poète il trouve qu'en effet il a du génie, mais, que faire, la moitié de l'„étude" étant écrite il n'en peut et doit aller jusqu'au bout. D'un roman fameux de Mircea Eliade, il rend compte deux fois, une fois le portant aux nues, puis l'éreintant sans merci.

Sans parler de toute une galerie de brefs portraits de la faune des cafés littéraires, des salles de rédaction, des cénacles, enlevés à l'emporte-pièce en quelques traits inoubliables.

Toute cette comédie de la vie littéraire n'était pas qu'un simple canular, irrésistiblement drolatique. Au

centre du livre se trouve un nombre de pages, sous forme de journal, sur la mort. Sur la mort en tant que réalité ontologiquement présente, la mort inscrite dans la texture somatique de l'être humain. La mort non seulement imminente mais aussi *immanente*. Elle est dans l'air qu'on respire, on la sent sur les lèvres de la femme aimée. L'existence de l'être humain est non seulement précaire (ce lieu commun n'éveille plus aucune représentation) mais incertaine, fantomatique, évanescente. La mort est partout, elle nous habite, elle nous ronge. L'être n'est pas seulement mortel (ça, on s'y accommode, la paresse de la pensée aidant), il est mourant. *Mourant*. Cette réalité apparaît d'autant plus poignante qu'il la traite de manière non moins farfelue que le reste, avec des jeux de mots et des distorsions lexicales, lesquels n'en dissimulent guère la gravité, bien au contraire.

Par rapport à cela, les vanités littéraires, les gloires publicitaires, les simagrées intellectuelles sont dérisoires et futiles. Autant s'en gausser à cœur-joie, destituer ces faux prestiges, dégonfler ces billevesées. La gent littéraire, quelle ridicule engeance ! L'Avare, l'Hypocrite, le Jaloux, le Pédant ont bien trouvé leur compte devant l'ordalie de la risée. Mais l'Auteur ! Imbu de son propre néant il ne songe qu'à trouver son nom dans les rubriques littéraires ! Ne s'inquiétant nullement de son salut il n'est curieux que de l'opinion imprimée.

Cependant, en dépit de cette parodie de la critique, le jeune Ionesco s'avère bien plus avisé dans les détails que ne l'étaient les maîtres du genre. À propos d'un important écrivain, qu'il contestait et qui se disait proustien, Ionesco fait en passant quelques remarques non seulement extrêmement pertinentes, mais aussi très audacieuses à l'époque, sur la conception architectonique, la cohérence et la symétrie de la construction proustienne, aussi bien que ses correspondances intérieures. À l'époque avaient cours les opinions de ses premiers commentateurs (Paul Desjardins, J. Ortéga y Gasset, Thibaudet) lesquels croyaient y trouver une composition aléatoire et une dissolution de la personnalité (il est vrai qu'ils écrivaient cela avant la publication intégrale de l'œuvre, mais il

n'est pas moins vrai que même plus tard ces opinions continuaient d'être acceptées).

J'ai fait cette digression pour relever la vocation critique d'Eugène Ionesco. À 19 ans il publiait déjà des feuilletons remarquables et „sérieux". Mais dans un bref texte intitulé *Ex-critique*, paru deux ou trois mois avant *Non*, il écrit ceci : „... pendant ce temps nous bavardons sur la mort, peur, cataclysme, sans plus avoir le sens de la mort, de la peur, du cataclysme. Parce que nous faisons de la littérature, la mort, la peur, le cataclysme sont devenus des sujets connus, défraîchis, des modes et des prédilections littéraires, des cartouches à blanc. Et même ce constat est une cartouche à blanc (...) Dans quelques années, en effet, les gens auront perdu le sens vrai, le sens *vécu* de la mort, car ils sont des animaux culturels et il ne leur sied de parler que de sujets admis par la culture".

Eh bien, alors, ces sujets admis ne sont que foutaise !

Donc la mort comme *réalité vécue*, comme fait existentiel, voilà ce qui importe avant tout. Cela ne peut avoir comme immédiate conséquence que la question du salut. Qu'on y croie ou non, la question se pose inéluctablement. Du reste, croire, ne pas croire, qu'est-ce que ça veut dire ? Comme dit Unamuno : „la foi vit du doute et n'en triomphe pas". On peut tout aussi bien dire que le doute vit de la foi et n'en triomphe pas. Et dans un cas comme dans l'autre (ce n'est d'ailleurs pas une alternative : les deux sont simultanément vrais, car en fait identiques) il n'en reste pas moins cette perplexité : à quoi bon, la littérature ?

Eh bien, on ne saurait s'en passer. Non seulement parce que le monde ne serait rien sans elle : elle lui est conaturelle. (Oui, pensez-y bien : elle lui est conaturelle.) Mais on ne saurait s'en passer surtout parce que ceux qui en sont mordus y tiennent mordicus. (Eugène Ionesco : „Pourquoi j'écris ? J'en suis à me le demander".) La littérature est vanité. La vanité est littérature. Mais puisque, selon l'Ecclésiaste, tous est vanité, alors sans vanité il n'y a rien. Mais vanité veut justement dire : rien. Donc sans rien il n'y a rien, mais avec rien il y a

peut-être quelque chose. Ou bien, selon une thèse fondamentale de Hegel : *L'être et le rien sont une et même chose*. Et la vanité, tout rien qu'elle soit, elle existe, on la rencontre partout. Le rien que nous sommes existe dans le rien qu'est le monde. Et ce rien que nous sommes tire son existence du fait que la seule réalité ontologiquement sûre c'est la mort. Par rapport à la mort toute littérature est vaine. Mais la littérature est vraie pour autant qu'elle implique la mort. C'est-à-dire l'amour.

Car nous ne pouvons aimer que ce qui est destiné à mourir. Ce qui est vulnérable et mortel.

Nous ne pouvons pas aimer les dieux immortels. On ne peut que les craindre.

Mais notre Dieu à nous, chrétiens, s'est fait homme vulnérable et mortel. Il fut supplicié et mourut. C'est pourquoi nous pouvons L'aimer. C'est pourquois nous L'aimons.

Nous Le craignons aussi. Mais nous Le craignons dans l'amour. Nous craignons de Le peiner. La crainte de Dieu c'est le commencement de la sagesse (Job).

Mais notre foi est vacillante. La sagesse nous fait défaut le plus souvent. Nous oublions de craindre Dieu. Nous sommes trop assaillis par d'autres craintes.

Le sens de la mort, de la peur, du cataclysme, dont parlait Ionesco en 1934, était réel et présent aux époques où la crainte de Dieu était elle-même présente (quoiqu'il y eût toujours des impies) – et la crainte de Dieu était en même temps l'exutoire des autres frayeurs ; il n'en est plus de même aujourd'hui : la représentation de ces frayeurs prenait alors des formes hyperboliques ; de nos jours, l'hyperbole ne joue plus dans la représentation mais dans l'événement même. Nous n'en avons plus la représentation hyperbolique parce que nous n'avons plus de façon dominante et perpétuelle la crainte de Dieu. À défaut de la crainte de Dieu nous avons les „droits de l'homme”.

Ces frayeurs, Ionesco les perçoit sous la forme de l'hyperbole, du dérèglement catastrophique et les

apprivoise en même temps, mais de façon pas tout à fait rassurante, par une drôlerie énorme, grotesque et d'aspect postiche. La dilatation hypertrophique des choses, leur prolifération accablante sont dans le théâtre d'Eugène Ionesco un aboutissement implacable. Les rhinocéros. Les centaines de milliers de guillotines qui se dressent dans son *Macbett*, les tonnes de sang qui s'y déversent en inondant la terre. Les chambardements finaux dans la plupart de ses pièces. Les cadavres jonchant le plateau, tombés par centaines sous le souffle de la mort infestant la cité, dans *Jeux de massacre*.

Toute cela commence dans *La cantatrice chauve* par une forme de „moindre mort", si j'ose m'exprimer ainsi, mais fondamentalement bouleversante si on y réfléchit, la mort de l'identité et de la communication. Ce qui se traduit par une cécité de l'identification et par une loquacité que l'on pourrait qualifier d'aphasique. Dans *La leçon*, ce qui est plus effarant encore que le crime sadique, c'est sa réitération comme sur bande roulante plusieurs dizaines de fois par jour. L'hécatombe des rois de carnaval dans la comédie critique de *Non* se mue dans le théâtre ionescien en une hécatombe universelle.

Mort, tueries, viols, cataclysme, autodafés, forfaits, fourberies, malheurs, s'entassent les uns sur les autres à folle allure, sous l'espèce d'une mascarade, d'un bal de tête, dans un décor postiche, lestement distribué comme des cartes à jouer, tout cela d'une vérité saisissante qui vous poigne à la gorge : c'est *Candide*.

J'ignore si Eugène Ionesco y a jamais pensé, s'il s'en rendait compte, mais je trouve une similitude frappante entre son théâtre et *Candide* (que j'avoue tenir pour l'un des livres capitaux de l'humanité) : même génie irrésistible et sommaire.

Candide et Cunégonde finissent leurs jours ensemble, dans la paix et la sagesse, comme aboutissement, quoi qu'il en soit, d'un amour à longueur de vie. Cunégonde a perdu sa beauté, est devenue acariâtre (comme Natacha à la fin de *Guerre et paix*). Qu'à cela ne tienne ! Il est dit que l'amour pardonne tout et supporte tout.

L'être seul, qui n'a rien dessus de soi-même, qui n'aime que soi-même, finit par s'ennuyer, même s'il a la chance de pouvoir se payer du bon temps ; son espoir est médiocre ou nul, en fait il finit dans le désespoir. Le bonheur personnel est utopique. Il n'y a de bonheur que partagé. Pour celui-ci la perspective de la mort est plutôt lubrifiée par la mélancolie qu'enténébrée par le désespoir. C'est l'amour.

Qu'est-ce donc que l'amour ? À mon sens, l'amour c'est vieillir ensemble et s'émouvoir des rides qui s'inscrivent sur le visage de sa compagne (et réciproquement).

Il n'y a de vrai amour que l'amour du couple vieux. L'amour de jeunesse est une flamme, il résiste rarement durant une vie. Celui du couple mûr est grave, en effet, il a des chances d'être vrai ; mais il y a encore de l'égoïsme, les tentations diverses et surtout le refus de vieillir, refus enlaidissant et odieusement ridicule.

La plus belle pièce illustrant le premier cas – c'est *Roméo et Juliette*, pour le second c'est *Antoine et Cléopâtre*. Mais quant à l'amour vrai, celui qui a surmonté toutes les épreuves, comme le drapeau loqueteux d'une troupe victorieuse, eh bien, la plus belle pièce de théâtre sur ce sujet est une comédie en un acte : *Le père Léonidas face à la Réaction*, de Caragiale, dans laquelle la vieille épouse donne plusieurs fois cette réplique à son conjoint : *Eh, mon chou, des hommes commes vous, ça ne court pas les rues !*

Le vieux couple de *Père Léonidas* est l'archétype des couples du théâtre d'Eugène Ionesco, notamment de celui des *Chaises*. Il me semble évident que Ionesco en était conscient, du reste il l'a déclaré presque expressément plus d'une fois. Il me semble tout aussi évident que cela n'est point seulement l'effet d'un choix délibéré mais aussi celui d'une affinité profonde.

On pourrait affirmer d'ailleurs que le couple vieux est le thème essentiel d'Eugène Ionesco. La mort insérée dans le devenir corporel c'est le vieillissement. Mais le vieillissement du couple amoureux c'est en même temps l'antidote de la mort.

Tout couple réellement amoureux n'a de plus profond souhait que de mourir ensemble ; s'il s'agit d'un couple

vieux, il y a toutes les chances pour chacun des deux de se voir exaucé ou bien de se suivre de près dans la mort. C'est leur chance d'en triompher.

La quête intermittente est le témoignage pathétique et brutal de ce triomphe ; ce livre choquant et totalement dénué de cautèle est le testament d'Eugène Ionesco. Il clôt de la manière la plus conséquente la boucle ouverte par *Non*. C'est un bulletin de la décrépitude, tenu avec un scrupule exhaustif, sans omettre surtout les détails les plus ingrats, voire les plus scabreux, comme pour liquider tout son solde débiteur d'humilité. Car cette quête est la quête du salut. Elle est intermittente parce que nous sommes de plus en plus faibles, nous sommes essoufflés, nous sommes vacillants, notre foi est vacillante, elle ne vient nous épauler que par à-coups ; mais aux approches de la fin c'est l'angoisse qui peut nous enhardir ; il nous faut saisir ces instants pour ne pas désemparer. Cette angoisse est peut-être une astuce de la foi.

Aux approches de la mort, Eugène Ionesco ne se gêne plus de crier du haut de sa célébrité mondiale son amour, sa pitié, sa gratitude pour sa chère vieille Rodica, il proclame ses regrets et sa honte pour ses manquements envers elle. Il s'émeut devant le monde entier de la voir s'amenuiser, se ratatiner auprès de lui. Dans l'un de ses tout derniers textes il parle avec tendresse des mains de sa femme, mains déformées, recroquevillées, émouvantes.

Sainte décrépitude du vieux couple amoureux, plus fort que la mort !

Cuprins

În colecția PLURAL

au apărut

1. Adrian Marino – *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice și culturale*
2. Lev Șestov – *Noaptea din grădina Ghetsimani*
3. Matei Călinescu – *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*
4. Barbey d'Aurevilly – *Dandysmul*
5. Henri Bergson – *Gîndirea și mișcarea*
6. Liviu Antonesei – *Jurnal din anii ciumei: 1987-1989*
7. Stelian Bălănescu, Ion Solacolu – *Inconsistența miturilor: Cazul Mișcării legionare*
8. Marcel Mauss, Henri Hubert – *Teoria generală a magiei*
9. Paul Valéry – *Criza spiritului și alte eseuri*
10. Virgil Nemoianu – *Micro-Armonia*
11. Vladimir Tismăneanu – *Balul mascat*
12. Ignațiu de Loyola – *Exerciții spirituale*
13. * * * – *Testamentum Domini* (ediție bilingvă)
14. Adrian Marino – *Politică și cultură*
15. Georges Duby – *Anul 1000*
16. Vasile Gogea – *Fragmente salvate (1975-1989)*
17. Paul Evdokimov – *Rugăciunea în Biserica de Răsărit*
18. Henri Bergson – *Materie și memorie*
19. Iosif Sava – *Radiografii muzicale. 6 Serate TV*
20. Gabriel Andreescu – *Naționaliști, antinaționaliști... O polemică în publicistica românească*
21. Stelian Tănase – *Revoluția ca eșec*
22. Nikolai Berdiaev – *Sensul istoriei*
23. Françoise Thom – *Sfîrșiturile comunismului*
24. Jean Baudrillard – *Strategiile fatale*
25. Paul Ricoeur, J.L. Marion ș.a. – *Fenomenologie și teologie*
26. Thierry de Montbrial – *Memoria timpului prezent*
27. Evagrie Ponticul – *Tratatul practic. Gnosticul*
28. Anselm de Canterbury – *De ce s-a făcut Dumnezeu om ?*
29. Alexandru Paleologu – *Despre lucrurile cu adevărat importante*
30. Adam Michnik – *Scrisori din închisoare și alte eseuri*
31. Liviu Antonesei – *O prostie a lui Platon. Intelectualii și politica*

32. Mircea Carp – *„Vocea Americii" în România (1969-1978)*
33. Marcel Mauss, Henri Hubert – *Eseu despre natura și funcția sacrificiului*
34. Nicolae Breban – *Riscul în cultură*
35. Iosif Sava – *Invitații Eutherpei. 8 Serate TV*
36. A. Van Gennep – *Formarea legendelor*
37. Claude Karnoouh – *Dușmanii noștri cei iubiți. Mici cronici din Europa Răsăriteană și de prin alte părți*
38. Cristian Bădiliță (ed.) – *Eliadiana*
39. Ioan Buduca – *Și a fost seară, și a fost dimineață*
40. Pierre Hadot – *Ce este filosofia antică ?*
41. Leon Wieseltier – *Împotriva identității*
42. * * * – *Apocalipsa lui Pavel*
43. Marcel Mauss – *Eseu despre dar*
44. Eugeniu Safta-Romano – *Arhetipuri juridice în Biblie*
45. Guy Scarpetta – *Elogiu cosmopolitismului*
46. Dan Pavel – *Cine, ce și de ce ?*
47. Vladimir Jankélévitch – *Iertarea*
48. Andrei Cornea – *Penumbra*
49. Iosif Sava – *Muzica și spectacolul lumii. 10 Serate TV*
50. Pierre Hadot – *Plotin sau simplitatea privirii*
51. Cristian Bădiliță – *Călugărul și moartea*
52. * * * – *Convorbiri cu Schopenhauer*

PLURAL M

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg – *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau – *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz – *Eseuri de teodicee*
6. J. Martín Velasco – *Introducere în fenomenologia religiei*
7. * * * – *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*
8. Raymond Trousson – *Istoria gîndirii libere*
9. Marc Bloch – *Regii taumaturgi*
10. Filostrat – *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios – *Despre viețile și doctrinele filosofilor*

12. Ștefan Afloroaei – *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*
13. Gail Kligman – *Nunta mortului*
14, 15. Jean Delumeau – *Păcatul și frica*
16. Mihail Psellos – *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero – *Despre divinație*
18, 19. Elena Niculiță-Voronca – *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*
20. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor – *Babel sau nedesăvîrșirea*
22. Porfir – *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds – *Grecii și iraționalul*
24. Jean Delumeau –*Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino – *Despre fiind și esență*

În pregătire:

Adriana Babeți – *Despre arme și litere*
Jacques Derrida – *Fantomele lui Marx*
Emmanuel Levinas – *Totalitate și infinit*
Pavel Florenski – *Stîlpul și temelia adevărului*
Jean Delumeau – *A liniști și a proteja*

Bun de tipar : noiembrie. Apărut : 1998
Editura Polirom, B-dul Copou nr.3 • P.O. Box 266, 6600, Iași • Tel. & Fax (032) 214.100 ; (032) 214.111 ; (032) 217.440 (difuzare) ; E-mail: polirom@mail.dntis.ro
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7; Tel.: (01)313.89.78, E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iași, Calea Chișinăului nr. 32
Tel. (032) 230323 ; Fax (032) 230485

Valoarea timbrului literar este de 2% din prețul de vânzare și se adaugă acestuia. Sumele se virează la Uniunea Scriitorilor din România, Cont nr. 45106262, BCR-SMB